echt
er

Unsere klassischen Meister.

Musikalische
Lebens- und Charakterbilder

von

Otto Gumprecht.

Erster Band.

Warum treiben wir Musik?
Johann Sebastian Bach. — Georg Friedrich Händel.
Christoph Wilibald Gluck.

Leipzig,
Verlag von H. Haessel.
1883.

Inhalt.

Vorwort.

Aus mehr als einer Quelle entspringt unser Drang, etwas Näheres über die Schicksale derer zu erfahren, welche als Priester und Propheten im Reich des Schönen gewaltet. Wie jede Wohlthat, so knüpft auch die Freude an den Schöpfungen der Kunst ein enges persönliches Band zwischen dem Gewährenden und dem Empfangenden. Ein Werk, das seinen Meister lobt, gewinnt ihm nothwendig unsre Liebe, und zwar gilt diese, einem ganz natürlichen Zuge des Herzens folgend, keineswegs nur dem schaffenden und bildenden Künstler, sondern zugleich dem gesammten Menschen. Wir wollen den letzteren von Angesicht zu Angesicht schauen, den warmen Druck der stets zum Geben geöffneten Hand spüren, an allem Glück und Leid, das ihm beschieden gewesen, unsren vollen Theil haben.

Aber nicht allein in einer gebieterischen Forderung des Gemüths, auch in einem rein ästhetischen Bedürfnis hat die biographische Wißbegier ihren Grund. Sicherlich soll das Kunstwerk seine Erklärung in sich tragen, uns keine Räthsel aufgeben, deren Lösung wir außer ihm selbst zu suchen hätten. Die Kenntnis seiner Entstehungsgeschichte hat schlechterdings nichts zu schaffen mit unsrem Urtheil über den ihm innewohnenden Werth. Während das letztere sich lediglich an den objectiven Thatbestand hält, eröffnet aber dafür jene die

lohnendsten Einblicke in die verborgene Werkstätte der auf die Darstellung des Schönen gerichteten Thätigkeit. Sie zeigt uns den Künstler bei seiner Arbeit, giebt darüber Bescheid, warum diese eben so und nicht anders gerathen mußte.

Kaum minder als die Güte gehört die Fülle der Production zu den Kennzeichen des echten Genius. Je weiter, reicher, ursprünglicher er geartet ist, einen um so geringeren Bruchtheil seines Wesens pflegt jedes einzelne unter seinen Gebilden zu offenbaren. Ganz kund und zu eigen giebt er sich uns nur in der Gesammtheit seines Schaffens. Die hier zum Ausdruck gelangte künstlerische Persönlichkeit gewinnt jedoch erst Blut und Leben durch die hinzutretende biographische Betrachtung. Diese füllt die Lücken der Entwickelung aus, die so häufig zwischen zwei einander unmittelbar folgenden Werken sich bemerklich machen, löst scheinbare Widersprüche, kurz sie ordnet und verschmilzt die zerstreuten Züge nicht bloß zum harmonischen Gesammtbilde, sondern läßt dasselbe auch unter unsren Augen entstehen und sich vollenden.

Kein andres Kunstwerk ist zugleich mittheilsamer und verschwiegener, unzweideutiger und räthselhafter als das musikalische. Dem innersten Kern des Gemüthes entstammend, erstattet es wahrhaftigsten, erschöpfendsten Bericht über seine Geburtsstätte. Auf jede weitere Frage bleibt es aber die Antwort schuldig. Hoffnungslos sind alle Versuche, es über seine Natur hinaus redselig zu machen, ja sie fälschen das Wesen der Sache, setzen an dessen Stelle die Wahngebilde der phantasirenden Willkür. Seine ganz besondere Bewandtnis hat es darum mit unsren Beziehungen zu den großen Meistern im Tonreich. Diese, deren eigensten Herzschlag wir in ihren Werken vernehmen, sind doch wieder, so weit es sich nur um das von den letzteren abgelegte Zeugnis handelt, in einen undurchdringlichen Schleier gehüllt. Hierin

liegt der Grund, weshalb wir so begierig jeder Kunde lauschen, welche, das Charakterbild des Künstlers durch das des Menschen ergänzend, die in den Tönen lebende und webende Individualität zu einer Gestalt von Fleisch und Blut verkörpert.

Wie in den letzten Jahrzehnten die gesammte der Tonkunst gewidmete Literatur das erfreulichste Wachsthum und Gedeihen aufweist, so sehen wir auch namentlich die musikalische Biographie mit einer bis dahin beispiellosen Liebe, Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit gepflegt. Ein werthvolleres Denkmal als alle Monumente von Erz oder Stein ist Mozart durch das mustergiltige, bereits 1867 in zweiter Auflage erschienene Werk Otto Jahns zu Theil geworden. Friedrich Chrysander hat von Händels Leben und Schaffen eingehendsten Bericht erstattet, Alexander W. Thayer aus der Beethovenlegende den historischen Kern herausgeschält. Leider ist die Arbeit des Ersteren ein Torso geblieben, über den 1867 veröffentlichten Anfang des dritten Theils nicht hinausgekommen, von der des Andren steht aber der vierte und letzte Band noch zu erwarten. Unsre Kenntnis Bachs und Haydns ist durch die Forschungen Philipp Spittas und C. F. Pohls — auch dessen Buch harrt noch seiner Vollendung, bis jetzt liegen nur zwei Theile vor — wesentlich gefördert und bereichert worden. Gluck hat in Anton Schmid und in A. B. Marx seine Biographen gefunden. Zusammengenommen machen freilich diese Schriften eine kleine Bibliothek aus, alles andre eher darbietend als mühelosen Genuß. Sie wenden sich an einen enger geschlossenen Leserkreis, nicht an die Masse der Musiktreibenden und Musikgenießenden. Vielleicht darf deshalb jeder Versuch, wenigstens einen Theil der hier aufgehäuften Schätze in handliche Münze umzusetzen, auf einigen Dank rechnen, und zwar in um so höherm Maße, wenn solche Vermittelung zu-

gleich recht Vielen ein Wegweiser zu den reichhaltigen Quellen würde, aus denen sie selbst schöpfen konnte.

Obwohl Mensch und Künstler, die Schicksale des Einen und die Schöpfungen des Andren in engstem Zusammenhange stehen, erschien es doch zweckmäßig, beide so weit wie nur thunlich auseinander zu halten, bei jedem einzelnen Meister dem Lebensabriß die Charakteristik der Werke folgen zu lassen. Was die letztere betrifft, so drängte es den Verfasser, die von ihm als Musikreferenten der Nationalzeitung im Verlauf eines Dritteljahrhunderts gesammelten Erfahrungen zu einem einheitlichen Bilde zu gestalten, die während dieser ganzen Zeit gereiften Ernten an künstlerischer Erkenntnis, von wie geringem Belang sie nun auch sein mögen, unter Dach und Fach zu bringen, aus den mannigfaltigen, von zahllosen Darbietungen unsrer unvergänglichen Tonschöpfungen heimgenommenen Eindrücken das Facit zu ziehen. Keiner soll sich länger strecken, als er gewachsen, jeder innerhalb der Grenzen seines Berufs bleiben. Seit jeher gewohnt, zum großen kunstfreundlichen Publikum zu sprechen, mußte ich in der Behandlung des Gegenstands sowohl nach der Wißbegier des ersteren wie namentlich auch nach dem Maße der eignen Kraft und Fähigkeit mich bescheiden und daraus ergab sich eine doppelte Beschränkung: eine quantitative und eine qualitative. Nur von solchen Werken durfte die Rede sein, die zur lebendigen Habe des heutigen Geschlechts gehören, eine Stelle in unsrer Hausmusik, in unsrem Concert- und Opernrepertoire einnehmen. Bei ihrer Betrachtung war es ferner weit weniger auf die Zergliederung des formellen Gefüges als auf die Darlegung des kundgethanen Stimmungsgehaltes abgesehen. Freilich verheißt allein die genaue Analyse eines Tonsatzes wissenschaftlich gesicherte Ausbeute. Man glaube aber darum nicht, daß jedes andre Verfahren einzig auf ein leeres Spiel mit Worten

und Gleichnissen hinauslaufe, daß alle durch Intuition gewonnenen musikalischen Eindrücke schlechthin werthlos seien. Näher ist auf diesen Punkt in dem den folgenden Skizzen vorangeschickten ästhetischen Glaubensbekenntnis eingegangen.

Den hier dargebotenen Lebens- und Charakterbildern von Bach, Händel, Gluck werden in einem zweiten Theile die von Haydn, Mozart und Beethoven sich anreihen. Eine andre, bereits früher veröffentlichte, gegenwärtig in zweiter Auflage erscheinende Arbeit des Verfassers ist den neueren Meistern gewidmet. Beide Bücher würden den vornehmsten Theil ihrer Aufgabe unerfüllt gelassen haben, wenn sie nicht vermöchten, als innerlich Zusammenhängendes, in biographischem Rahmen die allgemeinsten Grundzüge der musikgeschichtlichen Entwickelung vom Beginn der klassischen Periode bis auf die jüngste Vergangenheit zur Anschauung bringendes Ganzes sich auszuweisen.

Einleitung.

Warum treiben wir Musik?

Wie nutzlos, wie pedantisch, mag mancher Leser ausrufen, mit der Erörterung einer Frage sich weitläufig befassen, auf die schon die unmittelbare Empfindung so laute, beseligende Antwort giebt! Heißt das nicht bei hellem Tage mit der Laterne umherleuchten? Weshalb freuen wir uns denn des Frühlings, einer reizvollen Landschaft, alles Hohen und Herrlichen, das die Phantasie der Bildner, Maler, Dichter geschaffen? Gehört es doch nun einmal zum innersten Wesen des Menschen, nach dem Genuß der Schönheit zu dürsten sie jubelnd willkommen zu heißen, wie und wo sie sich ihm auch offenbart, in der Natur oder in der Kunst, durch Form und Farbe, Klänge und Töne oder endlich in unsrer eigensten Sprache, durch das Wort, den geflügelten Diener des Gedankens. Alles das hat gewiß seine Richtigkeit, so einfach liegt aber die Sache nicht, daß sie damit abgethan wäre. Die Musik nimmt in der Tagesordnung des heutigen Geschlechts breitesten Raum ein. Kaum haben unsre Kinder lesen und schreiben gelernt, da müssen auch schon die kleinen Hände das ungleich schwierigere Ton-Abc auf den Tasten buchstabiren. Und wie jetzt der Klavierunterricht keineswegs nur innerhalb der oberen und mittleren Schichten der Gesellschaft einen unerläßlichen Theil der Jugenderziehung aus-

macht, so sehen wir von der Volksschule bis hinauf zum Gymnasium den Gesang allenthalben im Lehrplan vertreten. Unser ganzes Leben ist erfüllt von Musik. Zahllose Altäre sind ihr errichtet, in den Hütten und in den Palästen, in der traulichen Enge des Hauses und in der weiten Oeffentlichkeit. Das Concertwesen, ehedem lediglich ein großstädtischer Luxus, hat sich überall hin verbreitet, wo nur einige tausend Menschen gesellig bei einander wohnen. War einst die Oper ausschließlich an den Beifall und die Freigebigkeit der Vornehmen gewiesen, so ist sie gegenwärtig im Repertoire der meisten Bühnen dem gesprochenen Drama über den Kopf gewachsen. Unter solchen Umständen darf man wohl fragen: vergilt uns die Tonkunst den von ihr jahraus jahrein verschlungenen Aufwand an Zeit, Kraft und Mühe, verdankt sie ihre Bevorzugung bloß der launenhaften Gunst der Mode oder einem tieferen Bedürfnis? Es soll hier der Versuch gemacht werden, eine Antwort darauf zu geben. „Ich will (um mit Lessing zu reden) einige Gedanken herwerfen, die, wenn sie nicht gründlich genug sind, doch gründlichere veranlassen können."

Schon vor mehr als zweitausend Jahren hat einer der tiefsinnigsten Denker den geistigen Nahrungswerth der Musik, ihre Bedeutung als allgemein menschlichen Erziehungs- und Bildungsmittels geprüft. Im achten Buch der Politik des Aristoteles lesen wir: „Ueber den Zweck der Musik könnte man zweifelhaft sein; denn jetzt treiben sie die meisten nur so zum Vergnügen. Die Alten dagegen rechneten sie zur Erziehung, weil die menschliche Natur selbst, wie schon oft gesagt, danach strebt, nicht allein auf die rechte Art geschäftig, sondern auf eine schöne Art müßig sein zu können." Und weiter: „Es ist weder leicht, auseinanderzusetzen, welche Kraft sie (die Musik) hat, noch zu welchem Zweck man sie

eigentlich treiben soll: ob der Kurzweil und Erholung willen, wie Schlafen und Trinken; denn diese beiden Dinge sind zwar an und für sich nicht werthvoll, aber doch angenehm und wiegen die Sorge in Schlummer, wie Euripides sagt. Daher rechnet man denn auch die Musik dazu und genießt sie alle zu gleichem Zwecke, Schlaf, Wein und Musik. Auch das Tanzen rechnet man dazu. Oder hat man vielmehr anzunehmen, die Musik trage auch etwas zur sittlichen Bildung bei, indem, gleichwie die Gymnastik dem Körper eine gewisse Beschaffenheit ertheile, so auch die Musik das Vermögen besitze, dem Charakter eine gewisse Beschaffenheit zu geben, sie gewöhnt, sich auf die rechte Weise freuen zu können. Oder, und dies wäre der dritte Fragepunkt, trägt sie vielleicht etwas bei zum sinnvollen Genusse der Muße?" Endlich: „Die erste Untersuchung ist, ob man die Musik zur Jugendbildung zu rechnen habe oder nicht, und auf welches von den drei in Frage gestellten Stücken sich ihre Kraft erstreckt, auf Bildung, Spiel oder edle Unterhaltung. Am vernünftigsten aber wird sie vielmehr zu allen gerechnet und scheint an allen Antheil zu haben. Denn das Spiel dient zur Erholung, die Erholung aber ist nothwendig angenehm (sie ist nämlich eine Art von Arzenei gegen die durch die Anstrengungen erzeugte Unlust). Auch die Unterhaltung soll zugestandenermaßen nicht nur das Schöne, sondern auch das Vergnügen in sich begreifen, denn Beides vereinigt ist die Glückseligkeit." Es sind das goldene Worte, noch heutigen Tages in hohem Grade lehrreich und beherzigenswerth, so wenig auch sonst die griechische Musik, deren eigentliches Wesen sich bis jetzt selbst der gründlichsten Forschung entzogen, mit der unsrigen zu schaffen haben mag. Wie ein Prediger seine Bibelstelle setze ich deshalb getrost jene drei Aussprüche des Aristoteles über die folgenden Betrachtungen.

Dreierlei haben wir im musikalischen Kunstwerk zu unterscheiden: den Stoff, die Form und die Seele. Zusammengesetzter Natur gleich ihm selbst ist darum auch die Wirkung, die es auf uns übt. Die letztere wird stets um so voller und echter sein, je mehr sie von dem Gehalt und Wesen der sie bedingenden Ursache in sich aufgenommen. Wohllaut ist das Grundelement aller Musik, das edle Material, das sie zu ihren Schöpfungen verwendet. Auf die schöne Sinnlichkeit, darin sie lebt und webt, hat es Aristoteles zunächst abgesehen, wenn er ihr ähnliche Kräfte und Tugenden nachrühmt wie dem Schlaf, dem Wein oder heilbringender Arzenei. Durch die Bestimmung des Menschen, sich die Welt zu unterwerfen, durch dieses ihm angeborene Herrscherrecht werden nothwendig seine vornehmsten Organe, Auge und Ohr, zu ebenso gehorsamen wie verständigen Dienern des Nutzens und der Zweckmäßigkeit abgerichtet und erzogen. Statt von der ganzen Fülle der auf Schritt und Tritt sich ihnen darbietenden Eindrücke Besitz zu ergreifen und sie dem Bewußtsein zu überliefern, müssen sie sich gewöhnen, nur das zu sehen und zu hören, woran uns grade gelegen ist. Je mehr unsre gesammte Cultur in die Höhe und Breite wächst, um so enger ziehen sich die den Einzelnen angewiesenen Lebenskreise zusammen. Wie die Arbeitstheilung die Einseitigkeit der Interessen steigert, in demselben Maße beeinträchtigt sie zugleich die Frische und Empfänglichkeit der sinnlichen Wahrnehmung. Das Kind erhält unendlich mannigfaltigere Kunde von der Außenwelt als der im Dienste seines Berufes geschulte Mann. Jenes hat noch ein offenes Auge und Ohr für jeden Eindruck, während dem andren längst zur zweiten Natur geworden, die Dinge nur so weit zu beachten, als sie für seine Zwecke etwas bedeuten. Das werthvollste Werkzeug, das sich der Mensch geschaffen, ist die Sprache, das

geschmeidige Bindeglied zwischen ihm und seines Gleichen, zwischen dem Einzelnen und der Gattung. Auge und Ohr sind die lebendigen Träger, die unausgesetzt geschäftigen Vermittler dieses durch die Versinnlichung der Gedanken bewirkten geistigen Zusammenhangs. Von frühester Jugend an haben sie sich darauf eingeübt, den Inhalt jeder durch Schriftzeichen oder Laute ihnen zugetragenen Botschaft unverzüglich ihrer Herrin, der Seele, zu melden. Je ausschließlicher sie mit solcher rein verständigen Thätigkeit sich befassen müssen, um so weiter bringen sie es in der Virtuosität, Alles zu übersehen und zu überhören, das für den von ihnen zu erstattenden Bericht ohne Werth und Bedeutung ist. Das lediglich auf den Gedankengehalt der gedruckten oder geschriebenen Worte bedachte Auge gleitet achtlos an dem Aeußeren der Buchstaben vorbei. Nichts verkümmert so sehr den Reichthum und die Naivetät der unmittelbar sinnlichen Wahrnehmung wie unser massenhaftes Lesen, weil die damit verbundene Gewohnheit, bloß zu sehen, was wir sehen wollen, allmählich unsre gesammten Beziehungen zur Außenwelt beherrscht und regelt. Auch unser Ohr dient vorzugsweise den Interessen des Verstandes. Nicht den Lauten als solchen gilt seine Aufmerksamkeit, sondern der in ihnen sich kund thuenden Meinung, denn jene sind dem redenden Menschen nur Mittel zum Zweck. Hall und Schall bilden das gemeinsame Grundelement der Sprache wie der Musik. Während aber die eine das von ihr ergriffene Material zur Mittheilung eines ihm von Haus aus fremden Inhalts verwendet, während sie es darum bloß nach ihren Bedürfnissen modelt, ihm die blühende Sinnlichkeit um so mehr abstreift, je reifer, klüger, geistig beweglicher sie selbst geworden, bringt die andre den Stoff in seiner ureigenen Reinheit und Freiheit zur Erscheinung. An die Stelle von Mittel und Zweck ist hier das organische

Ineins von Leib und Seele getreten. Klang und Ton, im gesprochenen Wort zu grauen, blutlosen Schatten verblaßt und eingetrocknet, sie gewinnen im gesungenen wie im Munde der Instrumente die ganze ihnen ursprünglich innewohnende Lebensfülle, ihren allgewaltigen elementaren Zauber zurück. Des ihnen vom Verstande aufgebürdeten Botendienstes ledig, offenbaren diese holden Kinder der Luft erst ihr wahres Wesen. Wie sie, bloß dem eigenen Triebe gehorchend, mit einander spielen und kosen, sich fliehen und suchen, trennen und vereinen, alles das gewährt den Eindruck wechselreichster Mannigfaltigkeit, unerschöpflichen Lebensdranges. Schon die einfachsten Zusammenklänge oder Reihenfolgen einträchtiger Intervalle, der Dreiklang, die Dur- und Mollscala, bereiten dem Ohr immer neuen Genuß. Selbst den einzelnen, von keinem störenden Nebengeräusch getrübten und beunruhigten Ton saugt es begierig ein. Wie jede Berührung mit der ursprünglichen Natur etwas unendlich Erfrischendes hat, wie wir, umfangen von ihren weichen Mutterarmen, uns von des Gedankens Blässe und Schwere erlöst fühlen, so wiegt auch die Musik vermöge des reinen Wohllauts, aus dem sie ihre Gebilde formt, die bei unsrem gewohnten Tagewerk thätigen Kräfte in einen geist- und nervenerquickenden Schlaf.

Die soeben in Betracht gezogene sinnliche Seite ist es, welche der Tonkunst die zahlreichsten Freunde wirbt. Zumeist wird von ihr nichts Andres und Höheres begehrt als die rein physiologische Wirkung. Die letztere, deren Bedeutung ich gewiß nicht unterschätze, ist indessen weit entfernt, das Wesen der Sache zu erschöpfen. Erst durch unsre Mitthätigkeit werden wir des vollen musikalischen Eindrucks theilhaftig. Nur insofern dieser auch sinnlicher Art ist, setzt er jenen Zustand beseligender Hingabe und Passivität voraus, in welchem wir, wie die Sprache so treffend sagt, „ganz

Ohr" sind. Bei der Aufnahme des in den Tönen waltenden Geistes handelt es sich aber keineswegs allein um müßiges Hinhorchen und Empfangen, sondern zugleich um verständnisvolles Erfassen und Aneignen, um einen durch die gemeinsame Arbeit des Willens, des Gedächtnisses und der nachempfindenden Phantasie vermittelten seelischen Vorgang. Indem die Musik den vorgefundenen Stoff planmäßig und sinnreich gestaltet, verklärt und steigert sie den ihm innewohnenden natürlichen Reiz zum künstlerisch Schönen. Zum süßen, das Ohr labenden Wohllaut gesellt sich nun ein ideales Moment: der Adel und die Weihe der Form. Weil diese nicht wie bei den bildenden Künsten in einem Neben-, sondern in einem Nacheinander der zum einheitlichen Ganzen gefügten Theile besteht, fordert sie uns, um zu lebendiger Anschauung zu gelangen, nothwendig eine ungleich intensivere Aufmerksamkeit ab als die Werke der Architektur, Sculptur, Malerei. Nur dank der durch Uebung gewonnenen Fähigkeit, eine Tonschöpfung vom ersten bis zum letzten Takt dem inneren Ohr zu vergegenwärtigen, erschließt sich ihm der in der bunten Fülle des Einzelnen latente Zusammenhang. Mit dem bloßen, wenn auch noch so häufig wiederholten Anhören ist es hier nimmermehr gethan, wenigstens nicht bei denjenigen Gebilden, in deren vielgliederigem Organismus die Kunst ihre höchste Macht und Herrlichkeit offenbart. Wie sinnvoll ist der Aufbau der klassischen Klaviersonate, wie tausendfach verschlungen das thematische Gewebe in den Streichquartetten der Meister! Welche überwältigende Mannigfaltigkeit der Gestalten dringt aus der Bach'schen und Händel'schen Polyphonie, aus den Mozart'schen Opernfinales, den Beethoven'schen Symphonien auf uns ein! Um alle diese Wunder, das sie einigende innere Band zu begreifen, müssen wir bei ihnen verweilen, uns in ihre Betrachtung vertiefen

können, statt sie nur im flüchtig verrauschenden Strom der Töne am Ohr vorüberziehen zu lassen. A. W. von Schlegel nannte bekanntlich die Architektur „gefrorene Musik“, und aufs Treffendste ist damit die vollendete Eurhythmie der Form als das beiden Gemeinsame bezeichnet. Diese aller künstlerischen Tongestaltung wesentliche Seite entzieht sich mehr oder minder Jedem, der es nicht zu einer gewissen Fertigkeit gebracht, auch die stumme Sprache der Noten zu verstehen, ihnen die gebundene Zunge zu lösen. Grade in der Musik ist darum der Dilettantismus so massenhaft vertreten und von so einflußreicher Bedeutung. Er bereitet die Wege zu dem Verständnis einer Kunst, die von ihrem Publikum kaum weniger fordert, als sie ihm gewährt, deren Wohlthaten sich in Unsegen verkehren, wenn wir nichts Andres von ihr heischen als mühelosen Genuß. In Rücksicht auf die rein sinnliche Wirkung wurde diese Kunst mit drei Dingen verglichen: mit dem Schlaf, dem Wein und mit heilkräftiger Medicin. Der erste kann aber auch schlaff und träge machen, der zweite bis zur Sinnlosigkeit berauschen und die meisten Heilmittel sind zugleich Gifte. Etwas Aehnliches gilt von der Musik, sobald wir uns nicht zu ihr in das richtige Verhältnis setzen. Den Einen ist sie die köstlichste Himmelsgabe, den Andren ein entnervendes Capua der Geister. Alles hängt eben davon ab, ob wir in ihrem von betäubendem Wohllaut erfüllten Dunstkreis durch den — dank der eigenen Mitthätigkeit — in unser Bewußtsein übergegangenen Idealismus der schönen, den Stoff läuternden und verklärenden Form den Sinnentaumel zügeln und beherrschen, oder ob es uns nur nach dem narkotischen Blüthenduft der Töne gelüstet.

Was ist die Seele der Musik, ja hat sie überhaupt eine? Ist sie nur ein Spiel bewegter Formen oder zugleich bewegte Innerlichkeit? Wendet sie sich lediglich an das Ohr und den

Kunstverstand der Hörer oder auch an das Gemüth? Wodurch unterscheidet sich eine bloß correcte, nach den Gesetzen der musikalischen Grammatik und Logik gestaltete Tonschöpfung von den echten Offenbarungen des Genius, eine gemeine Organistenfuge von einer Bach'schen, die erste beste stilgerechte Sonate, Symphonie von den geistsprühenden Meisterwerken der Gattung? Auf alle Fragen der Art giebt bis zu dieser Stunde die Aesthetik nur dunkle, verworrene, einander widersprechende Antworten. Eine der phantastischsten E. Th. A. Hoffmann'schen Novellen erzählt von einem wunderlichen alten Kauze, der nicht müde wurde, die herrlichsten Cremoneser Geigen zusammen zu kaufen und zu zerlegen, um der eigentlichen Quelle des ihnen innewohnenden Klangzaubers auf die Spur zu kommen. Ungefähr ebenso sehen wir die gedankenreiche Forschung sich abmühen, das innerste Wesen der Musik aufzudecken, ihr den Isisschleier abzustreifen. Jene ist zur Zeit ebenso wenig an ihr Ziel gelangt wie die nach dem Sitz der Seele im menschlichen Leibe mit Sonde und Mikroskop spähende Anatomie. Seit jeher hat die große Mehrzahl der Musiker wie der Musikgelehrten einen objectiven Zusammenhang zwischen der Ton- und Empfindungswelt angenommen, die erstere als die künstlerische Verkörperung der letzteren betrachtet. Eingedenk des Wortes: An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen, glaubt diese Auffassung von dem Wesen der Wirkung auf das der Ursache schließen zu dürfen. Zwar wenden sich im Gegensatz zur Wissenschaft sämmtliche Künste vorzugsweise an das Gefühl, keine andre übt jedoch auf dasselbe einen so starken, unmittelbaren und zugleich so geheimnisvollen Einfluß wie die Musik. Sie dringt mit holder Gewalt in die verborgensten Tiefen des Herzens, macht es bald himmelhoch jauchzen, wir wissen nicht warum, bald zum Tode betrübt, wir wissen wieder nicht warum. Wem sonst könnte sie aber diese unbeschränkte Herrschaft über das Gemüth verdanken als allein

dem Umstande, daß beide auf die nämlichen Töne gestimmt sind, daß sich uns im ewig bewegten Wellenspiel des Wohllauts das getreue Spiegelbild der in der menschlichen Brust ruhelos auf- und niederwogenden Empfindungen darstellt. Das allen Künsten gemeinsame lyrische Urelement gelangt in der Musik vermöge der nachgiebigen Weichheit ihres Stoffs, der modulationsreichen Geschmeidigkeit ihrer Formen zur reinsten und freiesten Entfaltung. Plastik und Malerei sind schon deshalb sehr einsilbige Herzenskündigerinnen, weil sie keinen seelischen Vorgang seinem gesammten Verlauf nach erfassen und fixiren können. Bloß der vereinzelte Augenblick wird von ihnen festgehalten, alles Uebrige muß der Beschauer hinzudenken. Die Poesie ist zwar mit diesem Mangel nicht behaftet, aber ihr fehlt dafür, wenigstens insoweit sie auf die theatralische Darstellung verzichtet, die sinnliche Unmittelbarkeit. Statt den mitzutheilenden Inhalt zu leibhafter Erscheinung zu bringen, richtet sie nur eine Mahnung an unsre Phantasie. Die Musik ist zugleich bestimmter und allgemeiner, realer und idealer als das Wort: das eine, weil sie nicht die unser Gemüth bewegenden Mächte lediglich beim Namen ruft, sondern ihnen selbst die Zunge löst; das andre, weil sie den Zusammenhang mit der äußeren greifbaren Wirklichkeit abgestreift hat. Man kann das hier in Betracht gezogene Verhältnis nicht klarer, überzeugender anschaulich machen, als in den folgenden, so recht den Kern der Sache treffenden, den Inhalt eines ganzen musikalisch-ästhetischen Systems aufwiegenden Worten Moritz Hauptmanns (die Natur der Harmonik und der Metrik) geschehen. „Die Musik ist der Algebra zu vergleichen, die Wortsprache der Zahlenrechnung. Was die Musik im allgemeinen Ausdruck enthält, kann die Wortsprache nur als Besonderes ausdrücken. Die algebraische Formel stellt das Ineinanderweben und -wirken der Factoren dar;

die Factoren und das Product in Einem. Die Zahlenrechnung entweder nur die Factoren oder nur das Product. Jene hat aber die allgemeine Bedeutung für unendlich viele zu setzende Einzelwerthe. So ist die Musik. Man hat öfters den Versuch machen sehen, den Inhalt eines Instrumentalmusikstückes in Worten, in einem Gedicht auszusprechen. Das Resultat kann nie befriedigend ausfallen. Wenn der algebraische Ausdruck $a + b = c$ setzt und man in Zahlen dafür setzen will $2 + 3 = 5$, so ist diese Anwendung der Formel allerdings eine ganz richtige: es lassen sich aber für a und b unendlich viele andre Werthe setzen, die c als eine andre Summe ergeben und wo die Factorencombination ebenso richtig den Inhalt der Formel erfüllt. So wird auch dieselbe Musik verschiedenste Wortauslegung finden können, und von keiner wird zu sagen sein, daß sie die erschöpfende sei, daß sie die eigentliche und die ganze Bedeutung der Musik enthalte; diese ist eben auf das Bestimmteste nur in ihr selbst enthalten. Nicht die Musik hat den unbestimmten Sinn: sie sagt einem Jeden dasselbe; sie spricht zum Menschen und sagt nur menschlich Gefühltes. Eine Mehrdeutigkeit kommt erst zum Vorschein, wenn Jeder in seiner Weise den Gefühlseindruck, den er empfängt, in einen besondren Gedanken fassen, wenn er das flüssige Wesen der Musik fixiren, das Unaussprechliche aussprechen will." Ganz ähnliche Aeußerungen hat Mendelssohn in jenem denkwürdigen Briefe gethan, in dem er jeden Commentar zu seinen Liedern ohne Worte sich verbat.*)

Wie beim Menschen selbst und bei allen Schöpfungen seines Geistes, so kommen wir auch in der Musik über den

*) Man vergleiche den diesem Tondichter gewidmeten Abschnitt in des Verfassers Lebens- und Charakterbildern der neueren Meister.

geheimnisvollen Dualismus von Inhalt und Form, Wesen und Erscheinung, Seele und Leib nicht hinweg. Wenigstens ein bescheidener Versuch soll hier gemacht werden, das durch diesen Gegensatz aufgegebene Räthsel etwas genauer ins Auge zu fassen. So lange es eine musikalische Aesthetik giebt, hat man in den Gebilden der Tonkunst Form und Inhalt unterschieden und zugleich nie aufgehört, Widerspruch gegen solche Trennung zu erheben. Sie ist auch gewiß zunächst von den nachahmenden Künsten nur herübergenommen. Maler und Dichter, beide idealisiren die vorgefundene Wirklichkeit. Diese ist der Stoff, der, zu urbildlicher Schönheit verklärt, aus dem läuternden Feuer der künstlerischen Phantasie hervorgeht. Hier handelt es sich in der That um ein Doppeltes: um den Gegenstand und die Darstellung, den Inhalt und die Form. Die Musik will dagegen nichts Andres zur Erscheinung bringen als sich selbst. Von der Außenwelt empfängt sie keine Vorbilder, ihr allein gehört an, was sie kündet. Die sogenannte Tonmalerei bleibt freilich dabei nicht stehen, greift aber auch, wie schon der Name besagt, über das rein Musikalische bereits hinaus und findet deshalb in der Geleitschaft des gesungenen Wortes, es deutend und von ihm gedeutet, den angemessensten Spielraum, während sie, auf die Sprache der Instrumente beschränkt, zumeist in die schlimmsten Irrwege verlockt. Dem äußeren Ohre bietet die Musik lediglich eine bunte Mannigfaltigkeit von Tönen. Das in ihnen waltende künstlerische Gesetz ist Object der geistigen, nicht der sinnlichen Wahrnehmung. Zwei Organe — ich möchte sie das Ohr und das Auge der Seele nennen — sind dabei die Vermittler: die nachempfindende Phantasie und die verständige Betrachtung. Was der einen als der innerste Stimmungscharakter einer Composition, als die in ihr lebende und webende Poesie erscheint, stellt sich der andren als kunst-

reiches Gefüge planvoll geordneter Tonreihen dar. Da hätten wir also doch wieder den Dualismus von Inhalt und Form, aber jetzt mit dem Unterschied, daß er sich uns als rein subjectiver Gegensatz zu erkennen gegeben. So aufgefaßt ist er denn auch keineswegs bedeutungslos. Seine Berechtigung liegt in der eben näher bezeichneten Doppelnatur unsres Perceptionsvermögens begründet. Wie wir gesehen, erweist sich der musikalische Eindruck als ein sehr verschiedenartiger, je nachdem er intuitiv oder durch die Reflexion vermittelt ist. Grade deshalb läuft hier alle ästhetische Erziehung darauf hinaus, die Empfänglichkeit nach beiden Seiten hin gleich bereit und geschickt zu machen. Wir sollen uns weder an der Aussage des Gefühls allein, noch an dem bloßen Urtheil des Verstandes genügen lassen, sondern stets des alten Wortes eingedenk sein: „Zweier Zeugen Mund thut die ganze Wahrheit kund.“ Wie aus der gemeinsamen Bethätigung eines warmen Herzens und eines hellen Kopfes jedes echte Tonwerk hervorgeht, so sind es wiederum diese beiden, an die es sich wendet. Wer es unternimmt, die im Gemüth durch die Musik hervorgerufenen Bewegungen zu schildern, sieht sich fast immer an Bilder und Gleichnisse gewiesen. Diese sind auch ganz an ihrem Platze, sobald sie nicht als Programm dem Componisten untergeschoben werden, sondern nur die durch ihn geübte Wirkung anschaulich machen sollen. Es handelt sich da um reine Thatsachen der Empfindung, welche der Diener des Denkens, das Wort, bloß in weiten Kreisen umschreiben kann. Alle solche Stimmungsmalerei ist häufig ein leeres Spiel der Phantasie gescholten worden, jedoch sicherlich mit Unrecht. Die innigen Beziehungen der Musik zum Gefühl leugnen wollen, heißt recht eigentlich ihr das Herz aus dem Leibe reißen. Von jenem Zusammenhang, sowohl im Allgemeinen wie in jedem einzelnen Falle uns Rechen-

schaft zu geben, ist eine unabweisbare Forderung der künstlerischen Wißbegier. Freilich dürfen wir keinen Augenblick vergessen, daß bei sämmtlichen Versuchen der Art nie mehr herauskommen kann als der Reflex eines Reflexes, als verschwimmende Schatten, die nicht einmal zunächst die Sache selbst, sondern einzig deren Widerschein in der Empfindung und auch diesen unzulänglich abspiegeln. Dicht verschleiert, jede genauere Definition abwehrend, steht hinter ihnen ein doppeltes „Ding an sich“, denn der Inhalt der Töne wird ebenso wenig ganz gedeckt und erschöpft durch unsren immer bis zu einem gewissen Grade subjectiv gefärbten Eindruck, wie der letztere durch den Begriff und dessen Zeichen, die Worte.

Die rein formale Aesthetik gelangt folgerichtig zur Negation aller Vocalmusik. Sie muß diese Lügen strafen, um nicht selbst von ihr Lügen gestraft zu werden, muß den Gesangscomponisten, der doch alles Ernstes darauf ausgeht, den Stimmungsgehalt des Textes durch die Macht der Töne zu neuem, unendlich gesteigertem Leben zu erwecken, also recht eigentlich Empfindungen ausdrücken will, das gänzlich Nichtige und Hoffnungslose seines Beginnens zu Gemüthe führen. Eduard Hanslick ist auch wirklich vor dieser äußersten Consequenz nicht zurückgeschreckt, so wenigstens in der 1854 veröffentlichten ersten Ausgabe seiner berühmten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen, ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst“. Da steht zu lesen, daß, ohne die Wahrheit des Ausdrucks anzutasten, auf die himmelhoch jauchzende Melodie des Duetts zwischen Leonore und Florestan, ebenso wohl „Er soll mir nicht entrinnen“ sich singen ließe, wie „o namenlose Freude“. Aus den späteren Auflagen ist dann freilich diese Behauptung verschwunden, wie denn überhaupt in ihnen eine vermittelnde, zu Compromissen geneigte Auffassung sich mehr

und mehr geltend macht. Mußte doch dem Kritiker der „Neuen Freien Presse", der gar nicht umhin konnte, fort und fort den Werth der von ihm in Betracht gezogenen Tonwerke an der Macht der in ihnen kundgethanen Empfindung zu messen, die Unfruchtbarkeit des vom Aesthetiker mit so viel Scharfsinn und Gewandtheit vertheidigten künstlerischen Glaubensbekenntnisses sich aufdrängen. Grade in die umgekehrte Einseitigkeit verfällt die auf die Spitze getriebene Gefühlsästhetik, deren vornehmster Vertreter Richard Wagner ist. Weil er in der Musik nur ein Mittel des Ausdrucks erblickt, weil in ihren Gebilden einzig das Was, nicht das Wie für ihn Bedeutung hat, entwerthet sich ihm die aller echten Kunst eingeborene Schönheit der Form zum geist- und blutlosen Formalismus. Er trug darum auch kein Bedenken zu erklären, das gesammte, vom Wort gelöste Tonwesen, die ganze, aus instrumentalen Klängen aufgebaute Wunderwelt sei eitel Wahn, an dem endlich Beethovens neunte Symphonie siegreiche Kritik geübt habe. Zufrieden stellen kann nur eine Auffassung des musikalisch Schönen, die allen seinen Erscheinungsarten in gleichem Maße gerecht wird.

Die Seele des musikalischen Kunstwerks ist die in ihm lebende und webende Empfindung. Den drei Factoren, die sein Wesen ausmachen, dem Stoff, der Form und dem Stimmungsgehalt entsprechend, ist auch seine Wirkung eine dreifache, eine sinnliche, eine künstlerische in der engeren Bedeutung dieses Worts und eine poetische. Die letzte muß freilich als eine zufällige, weil von subjectiven Bedingungen abhängige Allen erscheinen, die im Tonreich nur planvoll geregelte Bewegung, klingendes Formenspiel gewahren wollen. Nicht bloß auf die Stärke, auch auf die Beschaffenheit des musikalischen Eindrucks übt gewiß die Individualität des Empfangenden mitbestimmenden Einfluß. Je reizbarer und zugleich gehaltreicher

diese, um so voller und mannigfaltiger ist auch der in ihr geweckte Widerhall. Wie bei jeder in die Tiefe dringenden seelischen Erschütterung, so tritt auch bei der durch die Macht der Töne hervorgerufenen ein buntes Gewoge von Gefühlen, Bildern, Vorstellungen in unser Bewußtsein. Es ist dann, als ob wir mit einem Mal hellsichtig wären, rings umher die verhüllenden Schleier fielen, nach allen Seiten hin das innere Auge in unermessene Fernen schweifte. Während die Phantasie ihre Schwingen ausbreitet, in der Erinnerung plötzlich wach und lebendig wird, was Jahre lang still und verborgen in ihrem dunklen Schoße geruht, gleicht der in die heftigste Erregung versetzte unbewußte Theil unsres Wesens der sturmbewegten See, der bewußte aber dem mit den emporgespülten Geheimnissen der Tiefe bedeckten Strande. Allein handelt es sich bei solchem Vorgang immer lediglich um Wahngebilde der in sich hineinträumenden Willkür? — Sollen wir ihn statt nach der Formel: entweder-oder nicht viel mehr unter dem Gesichtspunkt des: sowohl-als-auch deuten und verstehen, d. h. Beides in ihm erkennen, Subjectives und Objectives? Ich glaube das Letztere und berufe mich auf die thatsächliche Wahrnehmung aller musikalisch Gebildeten, selbst jener Aesthetiker, deren Verstand verneint, was ihre Empfindung bejaht. Frohlockt nicht etwa in der Ouverture zu Figaros Hochzeit die ausgelassenste Heiterkeit, im Finale der C-moll-Symphonie der stolzeste Siegesjubel? Erhebt nicht in so vielen Beethoven'schen Adagien die rührendste Klage ihre Stimme! Wo wäre ein Meister der Tonkunst, der nicht die Sprache der Freude und des Schmerzes, der Sehnsucht und Hoffnung unendlich lauter und ergreifender geredet, als es selbst das beweglichste Dichterwort je vermocht? Dem Ursprung des musikalischen Kunstwerks muß doch wohl seine Wirkung entsprechen. Weil es nicht dem wägenden und prüfenden Verstande, der

bei aller echten Production nur als Gehilfe geschäftig ist, sondern dem Gemüth und der Phantasie entstammt, sind es wiederum diese beiden, welche vorzugsweise die geistige Aufnahme und Aneignung vermitteln. Jener vermag immer nur einzelne Merkmale des Musikalisch-Schönen zu erkennen. Er sollte sich deshalb bescheiden, nicht den Anspruch erheben, mit seinen Aussagen das Wesen der Sache zu erschöpfen, statt ihm mit dem Axiom quod non est in actis non est in mundo die eigene Einseitigkeit aufzudrängen.

Schon die Sprache, die von Stimmungen, von Gemüthsbewegungen und Erschütterungen redet, ist sich des innigen Zusammenhangs zwischen der Ton- und Empfindungswelt deutlich bewußt. Hier wie dort der ewig sich erneuernde Wechsel von Versöhnung und Entzweiung, Einklang und Gegensatz, Harmonie und Dissonanz. Alle Gefühle sind innerlich wahrgenommene, Hall und Schall lautgewordene Bewegung. Der Ton ist in dem Maße Träger der Empfindung, daß nur durch ihn die Mutter mit der zum Bewußtsein erwachenden Seele des Kindes redet. Weit früher als den Sinn der Worte versteht dasselbe den sie begleitenden Gefühlslaut. Dieser ist darum recht eigentlich der Lehrmeister, von dem es eines der edelsten geistigen Güter empfängt: die Kenntnis der Muttersprache. Je nach der wechselnden Betonung erhalten die nämlichen Worte eine sehr verschiedene, oft entgegengesetzte Bedeutung. Durch die Kunst, die in Tönen denkt und dichtet, sehen wir nun das ihnen schon von Haus aus innewohnende Ausdrucksvermögen zu höchster Machtfülle und Mannigfaltigkeit gesteigert. Der in den Schöpfungen der Musik sich verkörpernde Stimmungsgehalt ist ein Product der mannigfaltigsten Factoren. Zunächst unterscheiden sich die Töne durch ihre Höhe und Tiefe. Jeder einzelne ist aber zugleich je nach seiner Stärke, Dauer und Klang-

farbe zahlloser Modificationen fähig. In ganzen Tonreihen multiplicirt sich alles das bis ins Unendliche und hinzu kommen hier noch Rhythmus und Tempo mit ihrer unermeßlichen Fülle charakteristischer Unterschiede. Es wäre selbst gegenüber der einfachsten, kurzathmigsten Melodie ein sehr umständliches Geschäft, sämmtliche deren Wesen bedingende Momente aufzuzählen. Wer vermöchte nun erst den Gestaltenreichthum in seine Atome zu zerlegen, der sich in einer Fuge, in einem Sonatensatz ausbreitet! Der von einem Tonwerk hervorgerufene Eindruck entzieht sich schon durch die große zu idealer Einheit zusammengefaßte Mannigfaltigkeit seines Inhalts der erschöpfenden Analyse.

Wenn die formale Aesthetik dem Musikalisch-Schönen jede Beziehung auf unser Gefühl als etwas Zufälliges abzustreifen versucht, so muß man, um die Berechtigung solchen Verfahrens zu ermessen, vor Allem über den Sinn des vieldeutigen Wortes „subjectiv“ sich verständigen. Daß wir eine regelmäßige Folge von Luftschwingungen als Ton vernehmen, ist auch nur eine Thatsache der Empfindung, die bisher ebenso ungenügend erklärt worden, wie ihr räthselhafter Zusammenhang mit unsrem gesammten Seelenleben. Für eine streng sachliche Auffassung könnte es deshalb in der Musik keine consonirenden, dissonirenden Intervalle, sondern nur Zahlenwerthe geben. Darf denn aber die Betrachtung des Kunstwerks von der Wirkung auf uns abstrahiren, oder liegt nicht vielmehr grade in der letzteren sein eigenstes Wesen begründet? Wir erhalten auf diese Frage den folgenden Bescheid: „Das bunte, farbenreiche Gefieder der Vögel glänzt auch ungesehen, ihr Gesang verklingt ungehört; die Fackeldistel, die nur eine Nacht blüht, verwelkt, ohne bewundert zu werden, in den Wildnissen der südlichen Wälder und diese Wälder, Verschlingungen selber der schönsten und üppigsten Vegetationen,

mit den wohlriechendsten, gewürzreichsten Düften, verderben und verfallen ebenso ungenossen. Das Kunstwerk aber ist nicht so unbefangen für sich, sondern es ist wesentlich eine Frage, eine Anrede an die widerklingende Brust, ein Ruf an die Gemüther und Geister." Hat Hegel mit diesen schönen Worten das Richtige getroffen, so werden wir nicht darüber in Zweifel sein, daß verständige Analyse und unmittelbare Intuition einander ergänzen müssen. Für die erstere ist die Sache, für die letztere der empfangene Eindruck das eigentliche Object der Betrachtung. Unleugbar führt allein jene zu wissenschaftlich gesicherten Ergebnissen, aber dieselben sind weit entfernt, erschöpfende Auskunft über die beseligenden Vorgänge in unsrem, von den Tönen gänzlich ergriffenen Gemüthe zu geben. Auch den kundigsten, sorgfältigsten Zergliederern musikalischer Gebilde werden wir zurufen: Ihr habt die Theile in eurer Hand, fehlt leider nur das geistige Band. So richtig es ist, daß Wahrheit und Schönheit Zwillingsschwestern sind, beweisen läßt sich doch nur jene. Goethe meinte darum, um hier noch einmal an ihn zu appelliren: „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches und zwar vorzüglich in der unbewußten, bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt. Desgleichen ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der Niemand im Stande ist, sich Rechenschaft zu geben. Der religiöse Cultus kann sie daher auch nicht entbehren; sie ist eins der ersten Mittel, um auf die Menschen wunderbar zu wirken." Dasselbe Thema variirt der folgende, ebenfalls von Eckermann berichtete Ausspruch: „Als ob alles nur dann existirte, wenn es sich mathematisch beweisen läßt. Es wäre doch thöricht, wenn Jemand nicht an die Liebe

seines Mädchens glauben wollte, weil sie ihm solche nicht mathematisch beweisen kann! Ihre Mitgift kann sie ihm mathematisch beweisen, aber nicht ihre Liebe.“ Im Gegensatz zum Naturproduct, das nur seiner selbst wegen da ist, mit unsren Wünschen und Bedürfnissen an sich gar nichts zu schaffen hat, gehört es, wie wir eben vernommen, zum innersten Wesen der Kunst, den Menschen zu ergreifen und von ihm ergriffen zu werden. Die rein verständige Auffassung des Musikalisch-Schönen läßt aber diesen Unterschied gänzlich unberücksichtigt, sie entkleidet jenes des von ihm in unsrer Seele geweckten Widerhalls und entzieht ihm damit recht eigentlich seinen Resonanzboden. Wenn sie solchergestalt die unantastbare Sicherheit ihres Befundes durch dessen Dürftigkeit erkauft, so verhält es sich grade umgekehrt mit den Aussagen der Gefühlsästhetik. Ihnen gegenüber wird man gewiß wie jener Mathematiker nach einer Aufführung des Don Juan stets fragen können: Und was beweist das alles? Müßten wir aber nicht darauf erwidern, ob es denn überhaupt ein besseres Verständnis der Schönheit gäbe, als in ihren Zauber uns zu versenken, nicht nur desselben immer von Neuem als unmittelbar erlebter Gewißheit inne zu werden, sondern auch den verborgensten Ursachen solcher Wahrnehmung mit dem gesammten Aufgebot unsres geistigen Vermögens nachzuspüren? Die der gegenständlichen Welt entrückte, gänzlich in geheimnisvollster Innerlichkeit lebende und webende Musik wendet sich zwar auch an den Verstand — dem sie den Genuß ihrer unendlich mannigfaltigen und zugleich so einträchtig gefügten Formen darbietet —, aber doch vor Allem an unsre, den feinsten Schwingungen des Gefühls lauschende, durch sie in beglückende Mitleidenschaft versetzte Empfindung. Um die vermeintliche Objectivität, auf welche die Anhänger der formalen Aesthetik sich berufen, als eine Abstraction zu kennzeichnen,

muß noch der folgende Punkt hervorgehoben werden. Die Tonkunst ist in dem Maße Seelenkünderin, so wenig bloß klingende Arabeske, daß sie, um überhaupt in die sinnliche Erscheinung zu treten, eines subjectiven Mediums bedarf. Auch hierauf hat bereits Hegel mit besonderem Nachdruck hingewiesen, indem er bemerkt: „Eine letzte Seite in Rücksicht auf die subjective Wirkung der Töne liegt in der Art und Weise, in welcher das musikalische Kunstwerk im Unterschiede von andren Kunstwerken an uns kommt. Indem nämlich die Töne nicht, wie Bauwerke, Statuen, Gemälde, für sich einen dauernden objectiven Bestand haben, sondern mit ihrem flüchtigen Vorüberrauschen schon wieder verschwinden, so bedarf das musikalische Kunstwerk einerseits schon dieser bloß momentanen Existenz wegen einer stets wiederholten Reproduction. Doch hat die Nothwendigkeit solch einer erneuten Verlebendigung noch einen andren, tieferen Sinn. Denn insofern es das subjective Innere selbst ist, das die Musik sich mit dem Zwecke zum Inhalt nimmt, sich nicht als äußere Gestalt und objectiv dastehendes Werk, sondern als subjective Innerlichkeit zur Erscheinung zu bringen, so muß die Aeußerung sich auch unmittelbar als Mittheilung eines lebendigen Subjects ergeben, in welche dasselbe seine ganze Innerlichkeit hineinlegt. Am meisten ist dies im Gesange der menschlichen Stimme, relativ jedoch auch schon in der Instrumentalmusik der Fall, die nur durch ausübende Künstler und deren lebendige, eben so geistige als technische Geschicklichkeit zur Ausführung zu gelangen vermag."

Tief eingeprägt ist dem Gemüth des Menschen der Glaube an eine Urverwandtschaft zwischen dem Wahren, Guten und Schönen. Wir ahnen in ihnen ein Gemeinsames, dessen verschiedene Erscheinungsformen den einzelnen Seiten unsrer dreigetheilten, als Vernunft, Wille und Empfindung sich bethä-

tigenden Natur entsprechen. Wissenschaft, Religion und Kunst, wie weit ihre Wege auch vielfach aus einander gehen, sind dennoch eines Blutes, Kinder desselben, mitten in der Trübheit, Zwiespältigkeit und Gebundenheit des Endlichen nach Klarheit, nach innerer Erlösung und Befreiung ringenden Geistes. Für uns handelt es sich zunächst um das enge geschwisterliche Verhältnis zwischen dem Guten und Schönen. Abermals ist es die Sprache, die solches bezeugt, indem sie bei unzähligen Gelegenheiten beide Begriffe vertauscht, ja sogar mit dem einen die höchste Steigerung des andren ausdrückt und umgekehrt. Gut nennt sie jedes Werk, in welchem der künstlerische Grundgedanke zu überzeugender Erscheinung gelangt, und gegenüber der sittlich vollendeten Persönlichkeit reden wir von einer schönen Seele, einer schönen Individualität. Sobald das Leben der Völker nicht mehr ganz aufgeht in dem Kampf ums Dasein, gesellt sich zum Priester der Dichter. Homer und Hesiod haben den Griechen ihre Götter gemacht, die erhabensten Visionen, die tiefsinnigsten Offenbarungen des alten wie des neuen Bundes sind vom Hauch der Poesie umflossen. Zwischen Kunst und Religion waltet die innigste Wechselbeziehung. Wie die eine von der andren tausendfältig befruchtet worden, so ist sie dieser hinwiederum hilfreichste Genossin gewesen, die mit ihren Werken das ewig Unbegreifliche beglaubigt, ihm durch den Zauber der Schönheit die Herzen erschlossen. Alle Künste wurzeln in einem religiösen Bedürfnis, verdanken demselben ihr erstes Wachsthum und Gedeihen. Um das ihnen eingeborene Vermögen nach jeder Richtung hin zu bethätigen, den gesammten Inhalt des menschlichen Wesens widerzuspiegeln, mußten sie sich von dem mütterlichen Boden ablösen. Wie wohl sie nun aber auch daran gethan, im frischen, fröhlichen Schaffensdrang die ganze farbenreiche, vielgestaltige Mannigfaltigkeit des

Irdischen zu umfassen, — ihre vornehmste Aufgabe, das höchste Ziel, zu dem alle scheinbar noch so weit abschweifenden Bahnen zuletzt emporführen, bleibt doch die lebendige Verkörperung, der sinnfällige Ausdruck, die laute, endgiltige Bejahung jener ursprünglichen Harmonie, durch welche das Gute und das Schöne als Früchte eines Stammes, als Ausstrahlungen des nämlichen Lichtes sich erweisen.

Vielleicht die wesentlichste Seite meines Themas würde unerörtert bleiben, wollte ich der schwierigen Frage nach der ethischen Bedeutung der Musik aus dem Wege gehen. Die Alten schrieben dieser einen so tief greifenden Einfluß auf die Bildung des Charakters zu, daß Plato wie Aristoteles den Gegenstand für wichtig genug hielten, um ihn in der Lehre vom Staat und dessen Aufgaben abzuhandeln, daß der eine gewisse Tonweisen, als den guten Sitten gefährlich, nicht geduldet sehen wollte, der andre in der richtig geleiteten praktischen Beschäftigung mit unsrer Kunst eines der werthvollsten allgemeinen Erziehungsmittel erblickte. „Wer sich mit Eifer (sagt Plutarch) derjenigen Art von Musik widmet, welche eine den Geist bildende und erziehende Kraft hat, und in der Jugend die nöthige Anleitung dazu erhält, der wird das Schöne loben und bewundern, das Gegentheil verwerfen, in der Musik wie in andren Dingen. Ein solcher Mensch wird jeder unedlen Handlung fern bleiben, und der größte Nutzen, den er aus der Musik zieht, wird der sein, daß er zu seinem und des Vaterlandes Besten sich keine unharmonische Rede und That erlaubt, sondern immer und überall Anstand und Mäßigung bewahrt.“ Boetius, der im sechsten Jahrhundert unsrer Zeitrechnung mit heißem Bemühen zusammengetragen, was einst die Griechen, die Musik anlangend, gedacht und geschrieben, verbreitet sich gleich in der Vorrede seines ihr gewidmeten Werkes darüber, daß sie die Fähigkeit,

sittlichen Nutzen und Schaden zu stiften, in hohem Maße besitze. So oft Luther auf seine geliebte Tonkunst zu sprechen kommt, ist ihm das Herz voll von Freude, Bewunderung und Dankbarkeit. Er nennt sie „eine der schönsten und herrlichsten Gaben Gottes, welcher der Satan sehr Feind ist, damit man viel Anfechtung und böse Gedanken vertreibt. . . . Musicam habe ich allzeit lieb gehabt, wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu Allem geschickt. Man muß Musicam von Noth wegen in Schulen behalten. Ein Schulmeister muß singen können, sonst sehe ich ihn nicht an. Man soll auch junge Gesellen zum Predigtamt nicht verordnen, sie haben sich denn in der Schule wohl versucht und geübt. . . Wer die Musicam verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden; denn die Musik ist eine Gabe und ein Geschenk Gottes, nicht ein Menschengeschenk. So vertreibt sie auch den Teufel und macht die Leute fröhlich, man vergisset dabei alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffahrt und andrer Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musik den nächsten locum und die höchste Ehre . . . nichts auf Erden kräftiger ist, die Traurigen fröhlich, die Fröhlichen traurig, die Verzagten herzhaft zu machen, die Hoffährtigen zur Demuth zu reizen, die hitzige und übermäßige Liebe zu stillen und zu dämpfen, den Neid und Haß zu mindern, und wer kann alle Bewegungen des menschlichen Herzens, welche die Leute regieren und entweder zu Tugend oder zu Laster reizen und treiben, erzählen?... Darum will ich Jedermann und sonderlich jungen Leuten diese Kunst befehlen und sie hiermit ermahnet haben, daß sie ihnen diese köstliche, nützliche und fröhliche Creatur Gottes theuer, lieb und werth sein lassen, durch welche Erkenntnis und fleißige Uebung sie zu Zeiten böse Gedanken vertreiben und auch böse Gesellschaft und andre Untugend vermeiden können.“ Manch weiser und beredter Mund hat

auf ähnliche Art die Macht der Musik gepriesen. Daß wie Luther auch Shakespeare mit ihren Verächtern nicht zufrieden gewesen, dafür zeugen die selbst gleichsam in süßesten Wohllaut getauchten Worte seines Lorenzo im Schlußact des Kaufmanns von Venedig. Je herrlichere Blüthen aber die Tonkunst im Laufe der letzten drei Jahrhunderte getrieben, je bevorzugter der Platz ist, welchen sie unter den unser modernes Leben beherrschenden Culturmächten eingenommen, um so seltener pflegt auffälliger Weise die Rede von ihrem ethischen Gehalte zu sein. Ja, wer ihr überhaupt einen solchen beimißt, geräth heutzutage leicht in Gefahr, für einen sonderbaren Schwärmer, für einen träumenden Phantasten und Geisterseher gehalten zu werden. Unsicher und schwankend genug ist freilich der Boden, auf dem sich die folgende Untersuchung bewegt. Statt ihren Gegenstand zu erschöpfen, wird sie sich begnügen müssen, nur dessen Oberfläche zu streifen.

In wie weit an unsrer sittlichen Erziehung die Musik betheiligt ist, hängt von den Grenzen ihres Ausdrucksvermögens ab. Je reicher und bedeutsamer das letztere sich darstellt, um so schwerer wird der von ihr geübte Einfluß ins Gewicht fallen. Ist sie wirklich Seelenkünderin, so muß sie zugleich Seelenbildnerin sein. Wer ihr die erstere Eigenschaft zugesteht, kann ihr unmöglich die zweite absprechen. Ehe ich jedoch zu diesem schwierigsten Theil unsrer ganzen Betrachtung mich wende, sind zuvörderst einige andre Punkte hervorzuheben, die mit keiner ästhetischen Theorie etwas zu schaffen haben und darum schwerlich irgend welcher Einrede begegnen werden. Auch in den der Erholung gewidmeten Stunden sollen wir nie ganz unthätig sein, sondern lediglich an die Stelle des gewohnten Tagewerks solche Beschäftigungen setzen, welche den durch jenes nicht in Anspruch genommenen Kräften freien Spielraum gewähren. Je mehr sie diese Aufgabe er-

füllen, um so größer ist sowohl der mit ihnen verbundene Genuß wie namentlich auch der durch sie gestiftete Nutzen. Bezeichnet doch schon der Volksmund den Müßiggang als aller Laster Quelle und Anfang. Ein tiefer Sinn liegt in dem echten und rechten Spiel. Es ist dem Menschen nicht minder nothwendig und segensreich als der Schlaf, wirkt sänftigend und beschwichtigend, aber auch erfrischend und anregend, löst die durch den Ernst der Arbeit zu scharf gespannten Saiten der Seele und bringt dafür andre, die bis dahin schlaff und stumm geblieben, in Schwingung, erstattet den aufgebrauchten Kraftvorrath unsrem Wesen zurück und spornt zugleich zu neuer fröhlicher Bethätigung. Daß gern zur Muße sich vor Allem die Muse gesellt, daran mahnt schon die bedeutungsvolle Klangähnlichkeit der beiden Wörter. Aristoteles rühmte deshalb der Tonkunst nach, sie setze die Menschen in den Stand, auf eine schöne Art müßig zu sein, gewöhne sie, sich auf die rechte Weise freuen zu können (*ὀρθῶς χαίρειν*). Er zählt sie zu den Dingen, die in der Jugend gelernt werden sollen, weil die praktische Beschäftigung mit ihr die unerläßliche Grundlage für die Bildung des musikalischen Geschmacks und Urtheils sei. Fast will es mich bedünken, als ob ein schalkhaftes Lächeln um die strengen Lippen des Philosophen geschwebt, während er hinzufügt: „Ueberdies thut es auch noth, daß die Kinder eine unterhaltende Beschäftigung haben, und es darf die Kinderklapper des Archytas für keine üble Erfindung gelten, die man den Kindern giebt, damit sie, während sie sich damit abgeben, nichts im Hause zerbrechen; denn das Kind kann nicht still sitzen. Jenes Spielwerk nun paßt für die Kleinen, der Musikunterricht ist dagegen eine Klapper für die größeren Knaben." Wenn die Volksschule auch zum Singen ihre Zöglinge eifrig anhält, so erweist sie ihnen damit eine Wohlthat für das

ganze Leben. Denn selbst die bescheidenste Art künstlerischer Bethätigung wirkt der Roheit und Verwilderung der Sitten entgegen. Ein allbekanntes geflügeltes Wort traut darum auch singenden Menschen nichts Böses zu. Stets bedarf es der Vermittelung, auf daß ein Tonwerk lebendig werde, die todten Ziffern und Zeichen, in die sein Geist gebannt ist, zu reden beginnen. Die hierauf gerichtete Thätigkeit verbindet in unvergleichlicher Weise sämmtliche Eigenschaften, die den Charakter alles edleren Spiels ausmachen. Nicht ohne guten Grund braucht deshalb die Sprache diesen Ausdruck für die meisten Arten der musikalischen Reproduction. Ein Spielen in des Wortes bestem und schönstem Sinne ist es in der That, wenn wir den Gebilden der tondichtenden Phantasie die geschlossenen Lippen öffnen. Erholung und Anregung, Genuß und Geschäftigkeit sind dabei aufs Innigste mit einander verschmolzen. Hieraus erklärt sich die hohe, allgemein pädagogische Bedeutung des musikalischen Dilettantismus, seine innere Berechtigung und zugleich seine massenhafte Verbreitung. Er verdankt Beides dem Umstand, daß lediglich der Erwerb gewisser Fertigkeiten uns zur Freundin und Genossin eine Kunst gewinnt, die so willfährig wie keine andre sich jedem Bedürfnis anschmiegt. Sie tröstet die Trauernden und frohlockt mit den Fröhlichen. Immer unsres Rufes gewärtig, verscheucht sie die ganze schwarze Schar von Fratzen, Gespenstern und Dämonen, welche der fruchtbare Schoß der Einsamkeit gebiert, Gram und Mismuth, Angst und Sorgen, Zweifel und vor Allem der Langenweile schnöde Qual. Die Musik gehört zu den gütigsten Feen, die um den häuslichen Herd walten, und wie sie zum Leben der Familie die Weihe des Schönen fügt, so veredelt sie jeden geselligen Verkehr. Spendet sie uns solchergestalt, wohin wir auch blicken, aus vollen Händen den Segen echtester Humanität, wer möchte

da nicht in den treuherzigen Ausspruch Luthers einstimmen: „Musica ist eine halbe Disciplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder, sanftmüthiger, sittsamer und vernünftiger macht.“

Von pädagogischem Werthe ist nun freilich jede unsre Muße würdig füllende Beschäftigung. Sollte denn aber die Musik nicht noch viel unmittelbareren Antheil an der sittlichen Erziehung dadurch nehmen können, daß sie einen ethischen Gehalt in sich selbst trüge, gleichsam das köstliche Gefäß abgäbe, das ihn uns darböte? Unzweifelhaft muß man ihr dies Vermögen zugestehen, sobald sie dem Alles deutenden und erklärenden Worte sich beigesellend, irgend welchen erbaulichen Text uns zu Gemüthe führt. Die den Tönen eigene elementare Gewalt ist um so größer, wenn ihnen die menschliche Stimme zum Organ dient. Vor nichts Andrem öffnen sich die Pforten der Seele weiter als vor dem gesungenen Worte. Es wird ihm deshalb auch bei allen Werken der Zauberei und Beschwörung eine so einflußreiche Rolle zugeschrieben, daß in den romanischen Sprachen An- oder Einsingen (enchanter, incantare) gleichbedeutend ist mit Bezaubern. Zwischen Poesie und Musik findet die innigste Wechselwirkung statt. Weil sie einander aufs Mannigfachste steigernd und ergänzend, unwiderstehlich die Herzen mit sich fortreißen, sind die einträchtig verbundenen Schwestern seit jeher der Kirche treue Gehilfen gewesen. Was wäre der Gottesdienst ohne Gesang, auf dessen andachtweckende Kraft schon der heilige Augustin das größte Gewicht legte. Die diesen Punkt betreffende so schöne Stelle in den Confessionen (X, 33) lautet: „Hartnäckiger trafen und unterjochten mich die Vergnügungen der Ohren, aber du hast mich gelöst und befreit. Nun werde ich von den schönen, kunstreichen Melodien deiner Lobgesänge erfreut, nicht beherrscht, denn ich kann mich von ihnen wenden,

wann ich will, und achte höher die sie beseelenden Worte. Doch gebe ich ihnen vielleicht zu viel Ehre, wenn ich meine, die heiligen Worte entflammen durch solchen Gesang die Seele höher und heiliger, und jedem geistigen Gefühle entsprechen gewisse melodische Töne, durch die es, verwandt mit ihnen, erweckt werde. Aber oft wird doch mehr das sinnliche als das geistige Ohr davon ergriffen, und dann fühle ich diesen Fehler erst hernach. Zuweilen werde ich auch, um diese Täuschung zu verhüten, zu streng, wünsche fast, alle diese Melodien möchten mir und der Kirche verschwinden, und halte die Einrichtung des Bischofs Athanasius von Alexandrien für schicklicher, nach welcher die Psalmen und Lobgesänge in einem Tone vorgetragen werden, der mehr Sprache als Gesang ist. Wenn ich aber der Thränen gedenke, die mir zu Anfang meiner Bekehrung diese Melodien entlockten, und wenn ich auch jetzt noch gerührt werde, nicht von den Melodien allein, sondern von ihrer schönen Uebereinstimmung mit den Worten, so erkenne ich den großen Nutzen dieser Einrichtungen wieder." Wie wenig auch Luther Verlangen getragen nach dem prunkenden Festgewand, mit welchem der Cultus der römischen Kirche, „wo der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt", sich umgeben, die dem katholischen Ritual von Alters her eigene musikalische Weihe hielt er dennoch so hoch in Ehren, daß er jenem zahlreiche Weisen entlehnte und sie den Seinigen mit der Mahnung zum Gebrauch darbot: „Also daß solcher schöner Schmuck der Musica in rechtem Brauch ihrem lieben Schöpfer und seinen Christen diene, daß er gelobet und geehret, wir aber durch sein heiliges Wort mit süßem Gesang ins Herz getrieben, gebessert und gestärkt werden im Glauben." Gewiß, das ist es, mit süßer Gewalt treiben die Töne den von ihnen verkündeten Text ins Herz der Sänger wie der Hörer. Wer je der Aufführung einer

Bach'schen Cantate, eines Händel'schen Oratoriums in rechter Stunde beigewohnt, der hat es an sich erfahren, welche ergreifende Unmittelbarkeit hier die biblischen Ueberlieferungen gewonnen. Man wende aber nicht ein, daß die den gesammten inneren Menschen erschütternde und aufwühlende Musik dabei gleichsam nur den Dienst der Pflugschar verrichtete, daß sie lediglich die tiefen Furchen risse, in die das Wort allerlei gedeihlichen Samen streute. Nein — sie vermag von allem innerlich Empfundenen und Erlebten, also auch von jeder Regung gläubigen Hoffens, Sehnens, Vertrauens bis zu dem Grade wahrhaftiges Zeugnis abzulegen, daß sie selbst einen Ausdruck hat für die den großen kirchlichen Genossenschaften entsprechenden charakteristischen Unterschiede des religiösen Bedürfnisses. Die Transscendenz, die erdentrückte Erhabenheit der an einen feierlichen Reigen himmlischer Gestalten gemahnenden Palestrina'schen Polyphonie spiegeln den seelischen Gehalt des Katholicismus nicht minder getreu wider, als die den verborgensten Tiefen des deutschen Gemüthes entstammten Schöpfungen unsrer protestantischen Altmeister den Geist der Reformation.

Am reinsten und freiesten offenbart sich das Wesen der Tonkunst in der Sprache der Instrumente. Wir müssen deshalb vor Allem von dieser Antwort auf die Frage begehren, ob die Musik vermöge ihres eigensten Werthes und Gehaltes zu unsrer sittlichen Bildung etwas beitragen könne. Wer des unerschütterlichen Glaubens ist, daß in dem ätherischen Leibe der Töne eine lebendige Seele wohnt, der wird keinen Augenblick über den Sinn des eingeholten Bescheides in Zweifel sein. Der innige Zusammenhang zwischen dem Guten und Schönen wurde schon hervorgehoben. Ohne ihn wäre jede auf die Darstellung des letzteren gerichtete Thätigkeit leerer Schein, ein gehaltloses Spiel der Phantasie. Das ethische

Ideal ist nichts Andres als die Befreiung aus der Enge und Roheit selbstsüchtiger Triebe und Interessen, als die Erweiterung und Veredelung des einzelnen Ichs zur in sich vollendeten menschlichen Persönlichkeit, zur schönen Individualität. Sämmtliche Künste sind je nach ihrem Ausdrucksvermögen an der Verwirklichung dieses Ideals betheiligt. Unter ihnen nimmt die Poesie als die geistigste von allen den ersten Platz ein. Obwohl die Tonkunst schlechterdings nichts mit der Welt des Gedankens zu schaffen hat, kann man doch von gewissen Analogien zwischen der Metaphysik und Instrumentalmusik reden. Beide schweben in vornehmer Höhe über dem wirren Getümmel der gemeinen Wirklichkeit. Um abstracte Begriffe handelt es sich in der einen, um gegenstandslose Gefühle und Stimmungen in der andren. Jene hat zum Inhalt die allgemeinsten Denkformen, diese die Urrhythmen alles Empfindens. Sehr schön sagt David Friedrich Strauß: „In dem Meere von Harmonie, das unsre großen Tonsetzer um uns ergießen, da verschwebt und löst sich alles irdische Weh, da sehen wir auch wie durch einen Zauber alle die Flecken hinweggetilgt, die uns sonst mit aller Mühe nicht gelingen will, von uns abzuwaschen." Sowohl in Rücksicht auf ihren ahnungs- und geheimnisvollen Ausdruck wie auf dessen Urbildlichkeit ist die instrumentale Kunst — freilich nur die echte und wahre, nicht die zur Programmmusik entartete und veräußerlichte — durchaus symbolischer Natur. Selbst gelöst von jeder Beziehung zur greifbaren Wirklichkeit, erlöst sie auch das in sie sich versenkende Gemüth aus dem Banne seines egoistischen Sonderlebens. Denn hinter ihr im wesenlosen Scheine liegt, was uns Alle bändigt, das Gemeine. Nicht Wohl und Weh des Einzelnen erheben hier ihre Stimme, sondern der ganzen Menschheit Freude und Jammer. Groß und weit sind aber darum auch die Herzen gewesen, aus denen der

Born der befreienden Töne emporgequollen. Keiner unter unsren erlauchten Meistern hat den Glauben an die einträchtige Harmonie zwischen der künstlerischen und menschlichen Persönlichkeit Lügen gestraft. Wie sollte es auch anders sein? Edle Früchte wachsen nur an edlen Bäumen. Eine unsaubere Seele spendet ebenso wenig reinen Sang und Klang wie ein faulender Sumpf frisches Quellwasser. Mit dem alten Wort: „Gute Menschen, aber schlechte Musikanten", hat es gewiß seine Richtigkeit, nur hüte man sich vor der Umkehr. Nichts ist dem echten Genius fremder als die kleinlichen Künste berechnender List und Täuschung, mit denen schon manches geschmeidige Talent seine sittlichen Defecte, und zwar keineswegs immer ohne allen Erfolg, zu verhüllen gesucht. „Naiv (sagt Schiller) muß jedes wahre Genie sein, oder es ist keines. Seine Naivetät allein macht es zum Genie, und was es im Intellectuellen und Aesthetischen ist, kann es im Moralischen nicht verleugnen." Vielleicht mehr noch als jeder andre Künstler gehorcht der Musiker von Gottes Gnaden, dem die Erfindung unmittelbar aus dem Gemüthe strömt, einer gebieterischen Nothwendigkeit, dem kategorischen Imperativ seiner Natur. Wenn irgendwo, so gilt von ihm: le style c'est l'homme. Denn was wir aus seiner Hand empfangen, ist stets ein abgelöstes, zu gegenständlicher Erscheinung verkörpertes Stück seines eigensten Wesens. Jedes seiner Werke ruft uns zu: Ich stehe hier, ich kann nicht anders, Gott helfe mir.

Ihre sittlich erziehende Kraft verdankt also die Musik dem Vermögen, den mannigfachsten Stimmungsgehalt in ursprünglichster Reinheit und Allgemeinheit, sub specie aeterni, zum Ausdruck zu bringen. Aristoteles durfte darum von ihr behaupten, sie wirke auf die Bildung des Charakters in ähnlicher Weise wie die gymnastischen Bewegungen auf die des

Körpers. Im Adel der Empfindung stellt sich uns deren höchste qualitative, in der Leidenschaft die äußerste quantitative Steigerung des Gefühls dar. Beide sind aber unzertrennliche Genossen der vollbürtigen musikalischen Genialität. Bevor ich weiter fortfahre, mag zunächst ein Andrer an meiner Statt einen Augenblick das Wort ergreifen. Die folgenden Sätze, die, wie mich dünkt, auf die hier in Erwägung gezogene Frage helles Licht werfen, sind W. H. Riehls „Culturstudien aus drei Jahrhunderten" entlehnt. „Die moderne Musik scheint meist leidenschaftlich, ohne es zu sein; die klassische aber ist leidenschaftlich, ohne es zu scheinen. . . Man sagt, der geborene Künstler folgt seinem Genius. Dieser Genius aber ist das Gesammtbewußtsein unsrer sittlichen, intellectuellen und ästhetischen Persönlichkeit, welches uns als ein himmlischer Schutzgeist grade dann am richtigsten führt, wenn uns die Leidenschaft des Schaffens gar nicht mehr zum verständig zergliedernden Nachdenken kommen läßt. Der Stümper componirt krankhaft, incorrect, formlos, indem er leidenschaftlich componirt; der klassische Meister dagegen, der Mann des Genius, setzt niemals correcter und formvollendeter, als wenn er sich zur höchsten Leidenschaft aufgeschwungen hat. . . Dies aber ist das Befruchtende des Studiums aller echt klassischen Kunstwerke, daß in ihnen der Conflict zwischen Leidenschaft und Verstand geschlichtet erscheint durch den Genius, daß Maß und Ruhe in ihnen das Product der tiefsten Bewegung ist, daß sie uns leidenschaftlos bedünken, wenn wir sie zum ersten Mal sehen, aber mehr und mehr der gewaltigsten Leidenschaft voll, je tiefer wir ihnen ins Herz schauen. . . Wem aber jenes harmonische Gesammtbewußtsein fehlt, welches uns in allem Sturm der Leidenschaft vor dem Unvernünftigen und Unsittlichen bewahrt, jener Genius, der uns zwar manchen tollen Streich, aber niemals einen dummen und schlechten thun

läßt, der ist überhaupt nichts Besseres werth, als daß er an seiner Leidenschaft zu Grunde gehe. Dieser Genius aber ist nicht bloß angeboren, er ist zugleich ein Product unsres ganzen Lebens, und es ist ein böser Aberglaube, als ob uns der Genius der Kunst bloß so im Schlafe gegeben werde; denn wer sich das göttliche Geschenk nicht fort und fort verdient, dem geht es auch wieder im Schlafe verloren. Wenn aber unser sittliches Pathos aus gleicher Wurzel sproßt mit dem künstlerischen, wie mächtig muß dann auch der Einfluß unsrer künstlerischen Erziehung auf unsre sittliche sein!"

Die ethische Bedeutung unsrer klassischen Musik ist vornehmlich darin zu suchen, daß sie die gewaltigsten Leidenschaften entfesselt, aber auch bemeistert: daß die von ihr aus dem tief verborgenen Urgrunde der menschlichen Natur geweckten Mächte nicht in zuchtlosem Sturm und Drang wilde Thaten der Selbstvernichtung vollbringen, sondern, durch einen unbeugsamen künstlerischen Willen gezügelt, gelenkt, in die goldene Rüstung des Maßes gebannt, den höchsten Siegespreis alles Lebens und Strebens, Ringens und Kämpfens, die innere Befreiung und Wiedergeburt, uns gewinnen helfen. Bei den Tongestalten Sebastian Bachs ist es, als ob Feuer aus Felsen bräche. Wer erst die Befremdung gegenüber ihren spröden Formen überwunden, der gewahrt mit immer steigender Bewunderung die in ihnen glühende und sprühende Kraftfülle des Ausdrucks. Gleichen nicht Händel und Gluck in ihren vollendetsten Schöpfungen geharnischten Riesen? Selbst die Haydn'sche Tonsprache entbehrt, wo es darauf ankommt, keineswegs des pathetischen Nachdrucks. Um dessen inne zu werden, muß man freilich genauer hinhorchen, als es heutzutage grade gegenüber diesem Meister zu geschehen pflegt. Nicht ohne Grund wird Mozart der Rafael der Musik genannt, stellen sich doch seine Gebilde als reinste Offenbarungen

der selig in sich befriedigten Schönheit dar. Dennoch sind sie getränkt mit heißblütiger Leidenschaft, und zwar nicht bloß die Opern, sondern auch zahlreiche Instrumentalwerke bis zu dem Grade, daß diese bereits — man denke z. B. an die Symphonie, an das Streichquintett in G-moll, an die Klavierphantasie in C-moll, an die vierhändige in F-moll — die innerste Eigenart des gewaltigen Nachfolgers zu antecipiren scheinen. Der letztere hat mit unsrem nationalsten Dichter den Alles beherrschenden pathetischen Grundzug gemein. Schwungvollster Idealismus ist das geistige Band, welches Schiller und Beethoven verknüpft per aspera ad astra, durch Kampf zum Sieg ist der Inhalt ihres gesammten Lebens und Schaffens gewesen. Während solchergestalt in den Beethoven'schen Tonschöpfungen das urkräftigste Pathos zum reinsten Ethos sich abklärt und veredelt, wird auch durch sie unser Gefühl jener läuternden und befreienden Katharsis theilhaftig, in welcher Aristoteles die höchste Wirkung des Tragischen erblickte. Als rechte Disciplin und Seelenzuchtmeisterin erweist sich indessen Musica erst dann, wenn wir, statt lediglich zu hören und zu empfangen, durch die eigene Thätigkeit ihre Werke vor uns erstehen lassen. Dies Geschäft fordert nämlich die rückhaltloseste Hingabe und Selbstverleugnung, liebevollstes Sichversenken in das Wesen der Sache, gänzliches Aufgehen im Geiste des Componisten. Ueberaus wohlthätig ist der Zwang, dem wir uns dabei unterwerfen. Ein wirklicher Seelenaustausch, entrückt er uns der Enge und Gebundenheit des eigenen Ichs, läßt an dessen Stelle ein unendlich reicher und höher geartetes treten. Nur wem es verliehen, durch gläubiges Gebet sich zugleich demüthigen und erheben zu können, mag Aehnliches in seinem Gemüth erfahren. Weil die praktische Ausübung der Musik auf die Darstellung des Schönen sich richtet, wurde sie von Aristoteles als eine Quelle der Glück-

seligkeit bezeichnet. Diese unversieglich strömende Quelle gewährt Ersatz für die Heimsuchungen und Widerwärtigkeiten, die uns das Leben bereitet. Wenn wir aus ihr immer neue Kraft, Gesundheit und Freudigkeit zu schöpfen vermögen, so trägt auch das zu unsrem sittlichen Heile bei, denn Mismuth und Verbitterung pflegen die Herzen eng und öde zu machen, allen bösen Dämonen Gewalt über uns zu geben.

Mit einem zuversichtlichen Ja hat unsre Betrachtung die Frage beantwortet, ob die Tonkunst ihren bevorzugten Platz in dem geistigen Leben und Genießen des heutigen Geschlechts wie namentlich auch in der Erziehung der Jugend verdient. Ich muß, um jedem Misverständnis zu begegnen, bei dem letzteren Punkt noch einen Augenblick verweilen. Irgend welchen pädagogischen Werth hat der Musikunterricht nur unter einer doppelten Voraussetzung: einer subjectiven und einer objectiven. Ohne einige Begabung der Schüler oder nicht auf die rechte Art ertheilt, ist er das unnützeste Ding von der Welt, ja oft noch Schlimmeres. Möge unsrer Kunst Jeder fern bleiben, welchem die Natur den Tonsinn versagt hat. Denn durch mehr als eine Pforte strömt der Segen der Schönheit in die Seele der Menschen, und sehr häufig gewährt ihnen ein um so helleres Auge Ersatz für die Harthörigkeit des inneren Ohres. Lassen wir deshalb alle Knaben und Mädchen, die keinerlei musikalischen Talentes sich erfreuen, lieber recht fleißig mit Bleistift und Pinsel hantiren, statt ihnen zur eigenen Qual und zur schweren Plage ihrer ganzen Umgebung die Klavierfolter aufzunöthigen. Auch eine erzwungene Thätigkeit kann ersprießlich sein, sobald es bei ihr nur darauf ankommt, die Trägheit des Willens zu überwinden, ihn auf ein wünschenswerthes und erreichbares Ziel zu lenken. Schon der Wortlaut bezeugt, daß keine Erziehung ohne strenge Zucht gedeiht. Die letztere bleibt aber gänzlich

unfruchtbar, wenn zum äußeren Gebot sich nicht allmählich der innere Trieb gesellt. Gewiß thut die Volksschule wohl daran, in ihrem Lehrplan auch der Pflege des Gesanges eine Stelle zu gönnen. Hier ist es lediglich auf die elementarsten Uebungen der Stimme und des Ohres abgesehen, also auf den Erwerb von Fertigkeiten, die keinerlei specifische Begabung voraussetzen. Ein Stück wirklichen Künstlerthums steckt dagegen bereits in demjenigen Verhältnis zur Musik, das wir als „Dilettantismus" bezeichnen. Das Wort bedeutet bekanntlich: Liebhaberei, also etwas, das sich nimmermehr erzwingen läßt. Bei dem widerwilligen Klaviergeklimper und -gestümper, zu welchem so viele Kinder von den Eltern und Erziehern angehalten werden, handelt es sich keineswegs allein um eine völlig nutzlose Vergeudung kostbarer Kraft und Zeit; auch der Gesundheit der jungen Seelen gereicht nicht selten die ihnen aufgedrängte unverdauliche Kost zu schwerem Nachtheil.

Unter die unerfreulichsten Erscheinungen im Tonleben der Gegenwart gehört die Verwaltung des musikalischen Lehramts. Schon Aristoteles hebt nachdrücklich hervor, daß die Beschäftigung mit der Kunst als allgemeines Erziehungsmittel nur den Zweck haben könne, den Geist empfänglich zu machen für den bildenden und läuternden Einfluß des Schönen. Er empfiehlt der Jugend aufs Eindringlichste die Pflege der Musik, fügt aber die Beschränkung hinzu: „So viel ist nun klar, daß ihre Erlernung weder für die künftigen Beschäftigungen hinderlich sein, noch den Körper zu den kriegerischen und bürgerlichen Thätigkeiten unfähig und untüchtig machen dürfe, zu den ersteren schon jetzt, zu den andren aber späterhin. Dies dürfte erreicht werden, wenn man beim Unterricht weder auf dasjenige, was nur zu den Kunstwettstreiten gehört, hinarbeitete, noch auch auf das Gauklermäßige und Ueberladene der Leistungen, was sich heutzutage in die Wett-

streite und von da aus in den Unterricht eingeschlichen hat. Vielmehr soll man auch diese Dinge eben nur so weit betreiben, als erforderlich, um an den schönen Melodien und Rhythmen Wohlgefallen zu empfinden und nicht bloß an dem Allgemeinen der Musik, woran sogar einige Thiere, sowie auch im Ganzen Sclaven und Kinder Gefallen finden.“ Er kommt später noch einmal auf die Sache zurück, ein Beweis für das Gewicht, das er ihr beilegt: „Wir verwerfen nun also von den Instrumenten sowohl als von der praktischen Ausführung den eigentlich künstlerischen Betrieb. Künstlerisch aber nennen wir den, welcher auf die Kunstwettstreite gerichtet ist, denn der hier seine Kunst Ausübende betreibt sie nicht um seiner eigenen geistigen Virtuosität willen, sondern um des — noch dazu ziemlich grobsinnlichen — Vergnügens der Zuhörenden.“ Mit andren Worten heißt das: Wer die Kunst nicht zum Lebensberuf gewählt, soll sich von technischen Geschicklichkeiten nur so viel aneignen, als hinreicht, ihm die Wunder der Tonwelt zu erschließen. Wie wenig entspricht aber zumeist der heutige Musikunterricht mit seiner Alles überwuchernden Fingerdressur dieser Forderung! Was nur Mittel sein sollte, gilt ihm als höchster Zweck. Keine Zucht der Phantasie und Empfindung, sondern eine Schule der Hoffahrt und Eitelkeit pflegt er — statt durch den verständnisvollen Verkehr mit den Meistern die Gemüther zu befruchten — bloß die Sehnen und Muskeln zu gleißenden Schaustellungen gefallsüchtiger Fertigkeit abzurichten, kurz statt des Kerns und Wesens der Sache nur die hohlen Schalen, den leeren Schein den Lernenden darzubieten. Unzählige Stümper und Gaukler befassen sich mit der musikalischen Erziehung der Jugend. Die mannigfachsten Umstände vereinigen sich, diesen Beruf zu einem Tummelplatz pädagogischer Pfuscherei zu machen. Der bevorzugte Liebling des Dilettantismus ist das

Klavier, welches darum längst ein unentbehrliches Stück unsres Hausraths geworden. Es verdankt die ihm widerfahrene Gunst sowohl dem Werth und Umfang der ihm zugeeigneten Production wie namentlich seiner vielgewandten Fähigkeit, für alle übrigen Tonwerkzeuge einen Ersatz zu gewähren, jedes Gebilde der musikalischen Phantasie wenigstens im Schattenriß uns zu vergegenwärtigen. Selbst eine Welt von Tönen, ist es der bequemste und geschmeidigste Führer durch das ganze Reich des Sangs und Klangs. Kein andres Instrument giebt sich indessen bereitwilliger zum Spielzeug einer völlig geist- und gehaltlosen Technik her. Für diese die Hände geschickt zu machen, pflegt das Hauptziel des Musikunterrichts zu sein. Die ihn ertheilen, sind zumeist schlechterdings nicht im Stande, die übernommenen Pflichten zu erfüllen.

Auch in unsre Kunst wirft die sociale Frage ihren dunklen Schatten. Die Noth des Lebens drängt die musikalische Lehrthätigkeit einer Menge von Menschen auf, denen aller innere Beruf dazu abgeht. Weil mit der immer zunehmenden Ehelosigkeit das Erwerbsbedürfnis des weiblichen Geschlechts erheblich gewachsen, sehen wir gegenwärtig so viele Frauen, denen jede andre Hantirung ungleich besser frommen würde, als Klavierlehrerinnen geschäftig. Fruchtbare Brutstätten dieses musikalischen Proletariats sind unsre zahlreichen Conservatorien. Die durch sie so massenhaft gezüchteten Pianistinnen sehen sich fast insgesammt nach einigen erfolglosen Versuchen, die goldnen Lorbeeren des Virtuosenthums zu pflücken, darauf angewiesen, ihr tägliches Brod mit Stundengeben zu verdienen. Als hilfreichstes Werkzeug dient jenen Anstalten bei ihrem fabrikmäßigen Betrieb der musikalischen Erziehung grade das Klavier. Weil dasselbe, dank seinen von Haus aus fertigen, vor aller Unreinheit bewahrten Tönen, sich Jedem preisgiebt, der mit geduldigem Fleiß einige tausend

Uebungsstunden vor ihm abgesessen, leistet es der leidigen musikalischen Massendressur den verhängnisvollsten Vorschub. Väter und Mütter sollten sich doch zwei- und dreimal besinnen, bevor sie den höchst verantwortlichen Entschluß fassen, ihre Töchter für den künstlerischen oder kunstpädagogischen Beruf zu bestimmen. Die Frage, von deren Beantwortung hier alles abhängt, die nach dem Talent kommt gewöhnlich dabei gar nicht in Betracht. Köchinnen, Näherinnen, Verkäuferinnen sind weit nützlichere und fröhlichere Mitglieder der menschlichen Gesellschaft, als jene bedauernswerthen Geschöpfe, die widerwillig zu Pianistinnen gedrillt werden, um ihr Leben lang nur sich und Andren zur Last zu sein.

Nicht minder groß als die Nachfrage nach Musikunterricht ist gemeinhin die Sorglosigkeit bei der Wahl der Lehrer. Um ihrer Aufgabe zu genügen, müßten sie die gründlichste und umfassendste künstlerische Einsicht und Bildung mit pädagogischer Befähigung verbinden. Wie selten sind aber diese Eigenschaften vereinigt! Ist es bei dem heutigen Klavierunterricht vornehmlich auf Fingerfertigkeit abgesehen, so gesellt sich als zweite Sünde gegen den Geist der Kunst die Untauglichkeit des Lehrstoffs hinzu. Was die Schüler spielen, hängt in der Regel von ihrem Belieben, der flüchtigen Tagesmode, dem Zufall ab. Der innere Werth der Werke, welcher doch allein den Ausschlag geben sollte, kommt dabei kaum in Betracht. „Wir führen die Jugend," sagt Riehl, „zum Studium der Poeten alter und neuer Zeit, nicht, damit sie Verse machen und Gedichte declamiren lerne, sondern auf daß sie den Geist der Völker und Zeiten erkenne und unterscheide, wie er sich in der Dichtkunst spiegelt. Darum studiert man Griechisch um der griechischen Dichter willen, die griechischen Dichter um der gesammten griechischen Cultur willen, griechische, römische und deutsche Cultur aber um der Humanität, um

der freien menschlichen Bildung willen, und nennt also das Ganze Humanitätsstudien. So hoch greift man's beim Musikunterricht noch lange nicht. Wir lassen unsren Kindern das Klavierspielen, Geigen, Singen lehren, an guten und schlechten Mustern, sie können dann mit diesen Fertigkeiten treiben, was ihnen beliebt. . . Wer aber bloß spielen kann, der kann eben nichts weiter als — spielen. Spielen ist ein Zeitvertreib, und jeder bloße Zeitvertreib macht zuletzt dumm. . . Was hilft uns denn all' unser endloses Musiciren, wenn es uns nicht einmal befähigt, die edelsten Werke unsrer Klassiker im Original und ohne die Eselsbrücke eines Klavierauszugs für uns zu genießen und zu studieren. Wie das einseitige Haften in der Technik der Fluch unsrer gegenwärtigen Musikzustände ist, so auch insbesondere des Musikunterrichts. Die Musik wird ruinirt durch die Musiker. Mit demselben Aufwand an Zeit und Kraft, den wir daran setzen, daß die Schüler die technischen Schwierigkeiten werthloser Tagesmusik überwinden, brächte man sie auch zum Spiel und Verständnis der einfachen Partituren klassischer Meister. Mit solcher Kunst könnten unsre jungen Herren und Damen dann freilich nicht im Salon glänzen, allein es wäre ihnen dafür eine Fülle des reichsten Bildungsstoffes fürs ganze Leben erschlossen. Die Faulen und Unbegabten aber, die immer noch erträglich klimpern lernen, schreckten vorweg vor der ernsteren Arbeit zurück und hingen die Musik gleich ganz an den Nagel. . . Je mehr Einer mit saurem Fleiß und gebührender Selbstverleugnung sich hineingearbeitet hat in die spröden, fremden, veralteten Formen der vormozartischen Periode, um so stärker ist er gewappnet gegen den Zauber jener glatten Formspielerei, die sich in unsrer Zeit für Musik ausgiebt. Es ist eine alte, tiefe Weisheit, daß wir die Jugend zunächst durch das mühselige Studium der nach Stoff und Form uns fern-

liegenden altdeutschen, griechischen und römischen Dichter vorbereiten zum Verständnis des modernen Geistes. Kann man dort mit Homer und den Nibelungen beginnen, dann kann man es in der Musik noch viel leichter mit Händel und Haydn. Hier fährt man aber flugs mit den neuesten Opern- und Tanzstückchen drein, wenn der Schüler eben noch am Abc sitzt, ja, man ahnt gar nichts Arges, wenn das Gemüth eines Kindes vergiftet wird mit üppiger, lüsterner, koketter Musik, die etwa für einen Pariser Salon oder die Hefe des großstädtischen Theaterpöbels ersonnen ist; man bearbeitet solche Musik zum Schulgebrauch und schneidet Lehrstücke für zwölfjährige Kinder aus Tänzen, nach welchen das Ballet der großen Oper tanzt."

Es ist ein schädlicher Wahn, daß die Musik nichts Andres sein könne als harmlos, unschuldig, reinen Herzens. Wie sie Töne hat für das Höchste und Erhabenste, so auch für das Niedrige und Gemeine. Es giebt Melodien, denen die Frechheit, die Liederlichkeit, der Cancan im Blute steckt, die uns, ohne des erklärenden Wortes zu bedürfen, die unlautersten Dinge vor die Seele bringen. Der musikalische Ausdruck umfaßt die gesammte Empfindungswelt. Unfähig, die in dieser sich vollziehenden, aufs Mannigfaltigste gestalteten Vorgänge beim Namen zu nennen, kündet er doch deren eigenstes Wesen mit unzweideutiger Bestimmtheit. Dieselbe Kunst, der es verliehen, jeden Zwiespalt im Gemüth zu lösen und zu versöhnen, sie reicht auch hinein in die tiefsten Abgründe der menschlichen Natur, in die Heimstätte der elementaren Mächte, wo die wilde Gluth der Begierden lodert, wo die Dämonen der Leidenschaft, die unbändigen Kinder des Chaos stets des Augenblicks gewärtig sind, den ihnen vom Willen mühselig aufgedrungenen Bann abzuschütteln. In dem Büchlein: „Vom Wort und Kirchenlied" sagt Ernst Moritz Arndt: „Darum

bleibt das Wort der ewige Probirstein der andren Künste, daran man ihre Keuschheit und Menschlichkeit oder ihre Lüsternheit und Thierheit versuchen kann. Was an dem Lichte des Wortes den Glanz verliert, das ist nicht echt und rein. So kann man die Musik versuchen, diesen feinsten und himmlischsten Vogel, der aber, wenn man ihn falsch pfeifen lehrt, ein rechter üppiger und buhlerischer Lockvogel des Teufels werden kann. Wenn ihre Töne vor der Einfalt und Keuschheit der Sprache nicht bestehen, so sollt man ihr alle Geigen und Flöten zusammenschlagen, daß sie nicht mehr für Wollust girren und zwitschern könnten." Ich muß hier noch einmal die innigen Wechselbeziehungen zwischen dem Guten und dem Schönen hervorheben. Reinheit, Ordnung, Maß, Harmonie sind zugleich ästhetische und sittliche Begriffe. Aller strengen Zucht des Willens, woran sie sich auch bethätigen mag, wohnt eine ethische Bedeutung inne. Wir müssen darum eine solche auch jedem Gebilde der Phantasie zuerkennen, in dem bei reichster Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfindung zugleich die höchste Gesetzmäßigkeit waltet. Was hier in die Erscheinung getreten, künstlerische That geworden, ist nichts Andres als das Ineins von Freiheit und Nothwendigkeit, also dieselbe innige Verschmelzung der im Leben meist feindlich getrennten Gegensätze, welche das Wesen des sittlichen Ideals ausmacht. Seinen reinen Glanz spiegelt die kunstreiche Polyphonie der alten, noch völlig in den spröden, keuschen Formen des Kirchenstils heimischen Meister wider, und nicht minder der so fest und sicher gefügte thematische Bau unsrer klassischen Instrumentalmusik. Die nämlichen Werke, die segenspendend uns durch das ganze Leben geleiten, deren geistigen Gehalt wir nie ausschöpfen, sie sind auch die besten Freunde und Führer der Jugend, die einzig geeignete Grundlage aller musikalischen Erziehung. Mir kommt es wahrlich

und Handwerk noch einträchtig miteinander verbunden waren. Bach durch die eigenen Schöpfungen das Allerheiligste im Tonreich seinen Schülern erschließend und ihnen zugleich die mechanischen Griffe, die untergeordnetsten Verrichtungen weisend, gemahnt er nicht an die alten, ehrsamen Maler und Bildner in der Mitte ihrer Gesellen und Lehrbuben? Auch er war mit jedwedem technischen Zubehör seiner Kunst nicht minder vertraut wie mit deren höchster, geistigster Bethätigung. Die gewiegtesten Orgelbauer konnten von ihm lernen. Er ließ nach seinem Plan ein sinnreich vervollkommnetes Clavichord anfertigen, welchem er den Namen Lautenclavicymbel beilegte, gab Silbermann, dem ersten Erbauer des Hammerklaviers, allerlei guten Rath und erfand ein neues bratschenartiges Instrument, die sogenannte Viola pomposa. Das ältere Orgel- und Klavierspiel legte sehr geringes Gewicht auf den Fingersatz. Ein hervorragender Musiker des 17. Jahrhunderts, der braunschweigische Capellmeister Michael Praetorius, meinte, lediglich die pedantischste Kleinkrämerei könnte sich damit ernsthaft befassen. Wenn die Tongänge überhaupt nur präzis und anmuthig zu Gehör kämen, sei es ganz gleichgiltig, wie solches geschehe, und sollte selbst die Nase dabei mithelfen müssen. Allgemeine Regel war, daß allein die drei mittleren Finger gebraucht, der kleine bloß ausnahmsweise, der Daumen nie benutzt wurde. Die Applicatur, auf welche die Bach'schen Werke zählen, weiß nichts mehr von dieser unnatürlichen Beschränkung. Die ihnen eigene polyphone Stimmführung ist die beste Schule für die gleichmäßige Ausbildung sämmtlicher Finger.

Wie wohlgeborgen sich auch unser Meister am Köthener Hofe fühlen mochte, es konnte nicht seine Lebensaufgabe sein, für den künstlerischen Zeitvertreib eines vornehmen Dilettanten zu sorgen. Das hehre Instrument, an welchem er groß ge-

worden, die protestantische Kirchenmusik, die von ihm ihre Vollendung erwartete, sie forderten ihn gebieterisch zurück. Er hatte im Herbst 1720 eine Reise nach Hamburg unternommen, dort auf der Orgel Triumphe gefeiert, wahrscheinlich auch eine seiner Cantaten aufgeführt. Als er einst in Gegenwart des Senats und vieler angesehener Bürger während voller zwei Stunden und darüber in der Katharinenkirche gespielt, trat deren berühmter Organist, der 97jährige Joh. Adam Reinken mit den Worten auf ihn zu: „Ich dachte diese Kunst wäre gestorben, ich sehe aber, daß sie in Ihnen noch lebt.“ Es war vor Allem eine halbstündige freie, in den breiten Formen der niederländischen Schule sich bewegende Phantasie über die Melodie: „An Wasserflüssen Babylon“ gewesen, der dies Zeugnis neidloser Bewunderung gegolten. Bach leistete der Aufforderung Folge, um das erledigte Organistenamt bei der Jakobikirche sich zu bewerben. Man vergab jedoch die Stelle an einen wohlhabenden Handwerkerssohn, der, wie Mattheson spottet, besser mit Thalern, als mit Fingern präludiren konnte.“ Die Kirchenkasse empfing nämlich eine Erkenntlichkeit von 4000 Mark in Courant. Im Mai 1723 nahm Bach das ihm angetragene Cantorat bei der Leipziger Thomasschule an. Was ihn dazu bewogen, hat er in einem an seinen Landsmann und ehemaligen Mitschüler Georg Erdmann den 28. October 1730 gerichteten Brief dargelegt, dessen noch wiederholt zu gedenken sein wird: „Von Jugend auf sind Ihnen meine Fata bestens bewust, bis auf die mutation, so mich als Capellmeister nach Cöthen zog. Daselbst hatte einen gnädigen und Music so wohl liebenden als kennenden Fürsten, bey welchem auch vermeinete meine Lebenszeit zu beschließen. Es muste sich aber fügen, daß erwehnter Serenissimus sich mit einer Bernburgischen Princessin vermählete, da es denn das Ansinnen gewinnen

wolte, als ob die musicalische Inclination bey gesagtem Fürsten in etwas laulicht werden wolte, zu mahle die neue Fürstin schiene, eine amusa zu seyn: so fügte es Gott, daß zu hiesigem Directori Musices und Cantori an der Thomas Schule vociret wurde. Ob es mir nun zwar anfänglich gar nicht anständig seyn wolte, aus einem Capellmeister ein Cantor zu werden. Weßwegen auch meine Resolution auf ein vierthel Jahr trainirete, jedoch wurde mir diese Station dermaßen Favorabel beschrieben, daß endlich: zumahle da meine Söhne denen Studiis zu incliniren schienen: es in des Höchsten Nahmen wagete und mich nacher Leipzig begabe, meine Probe ablegete und sodann die mutation vornahme."

Recht grau und einförmig wie das gesammte Leben des Meisters, muß der oberflächlichen Betrachtung namentlich auch die siebenundzwanzigjährige Periode erscheinen, während deren er das Cantorat an der Thomasschule bekleidet. Abgesehen von einer Reihe unerquicklicher Streitigkeiten mit den Schul- und Kirchenbehörden, von etlichen kurzen Ferienreisen, einem stetig wachsenden Familiensegen, endlich der Vollendung zahlloser Partituren, weist sie an greifbaren Ereignissen nichts auf. Ein ähnlicher Gegensatz zwischen höchster schöpferischer Genialität und spießbürgerlichster Enge und Niedrigkeit der sie umgebenden Verhältnisse, zwischen persönlichem Werthe und äußerer Stellung, unsterblichen Thaten und ihren unmittelbaren Wirkungen, bietet sich uns in der ganzen Kunstgeschichte nicht zum zweiten Mal dar. Den Zeitgenossen fehlte jedes Verständnis für die eigentliche Bedeutung des gewaltigen Mannes. Das Leipziger Consistorium und der Rath der Stadt überwachten gemeinsam die Amtsführung des Thomascantors. Sie erblickten in diesem lediglich einen zu gewissen, rein handwerksmäßigen Obliegenheiten verpflichteten Kirchendiener und Schullehrer. Je weniger scharf die

mit dem Oberaufsichtsrecht verbundenen Befugnisse gegeneinander abgegrenzt waren, um so eifersüchtiger trachteten beide Behörden, die ihnen zustehende Autorität in jedem einzelnen Falle zu behaupten und auszudehnen. Die geringfügigsten Vorkommnisse gaben Stoff in Hülle und Fülle zu jenen unsäglich pedantischen, langathmigen actenreichen Zänkereien, die als querelles allemandes dem Ausland so lange für ein specifisches Gewächs des deutschen Bodens gegolten, aber im Grunde nichts weiter gewesen als die traurige Hinterlassenschaft einer heillosen Vergangenheit, als die umherflackernden, zunächst nur an dem Kleinen und Kleinsten sich bethätigenden Kraftäußerungen eines durch das dreißigjährige Elend auf geraume Zeit in seiner graden, natürlichen Entwickelung gehemmten, den höchsten nationalen Zielen entfremdeten Volkes.

Das Cantorat an der Thomasschule war ein vielbegehrter Posten, der nach dem Maßstab der damaligen Zeit seinen Mann reichlich nährte, ihm auch in der musikalischen Welt besonderes Gewicht und Ansehen verlieh. So oft eine Erledigung eintrat, pflegten Bewerber von Nah und Fern sich einzustellen. Unter den Inhabern des Amtes begegnen uns Namen von bestem Klang, wie Seth Calvisius und Johann Kuhnau, der unmittelbare Vorgänger Bachs. Ehe sich dieser zu der Stelle gemeldet, war man bereits handelseinig mit Telemann geworden, der aber im letzten Augenblick sein Wort zurückgenommen hatte. Der Thomascantor sollte nicht bloß ein tüchtiger Musiker sein, sondern auch wissenschaftliche Bildung besitzen, denn die Ertheilung des lateinischen Unterrichts in den mittleren Classen gehörte zu seinen amtlichen Pflichten. Er mußte außerdem die einen bevorzugten Platz im Lehrplan einnehmenden Gesangstunden abhalten, befähigtere Schüler auf der Orgel, dem Klavier, der Violine unterweisen, für

den künstlerischen Bedarf des Gottesdienstes in der Nicolai- und in der Thomaskirche sorgen, endlich bei Trauungen und Begräbnissen mit seinem Chore zur Hand sein. Gleich den Vorgängern war Bach auch akademischer Musikdirector und in dieser Eigenschaft bei den feierlichen Acten der Universität thätig. Mehrere Compositionen verdanken solchen Anlässen ihre Entstehung. Mit dem Cantorat war eine Dienstwohnung im linken Flügel der Thomasschule und ein jährliches Einkommen von ungefähr siebenhundert Thalern verbunden. Die bescheidenen Räume, in denen unserm Meister fast die Hälfte seines Lebens verstrichen, sind bis in die neueste Zeit beinahe unverändert geblieben. Wer sie je betreten, wird sich eines aus Ehrfurcht und Rührung gemischten Gefühls nicht haben erwehren können. Liegt es doch tief in der menschlichen Natur begründet, daß wir die leibhafte Nähe des Genius an der Stätte zu spüren glauben, wo er sein segenspendendes Tagewerk vollbracht. Die feste Besoldung des Cantors belief sich kaum auf hundert Thaler, die Hauptsache waren die Accidentien, deren buntscheckige Mannigfaltigkeit die krausen, aufs Wunderlichste verschränkten socialen Verhältnisse der Zeit treulich widerspiegelt. Da gab es allerlei, oft nach Groschen und Pfennigen zählende Antheile an Vermächtnissen und Collecten. Daß die aus der letzteren Quelle fließenden Beträge den Beigeschmack des Almosens hatten, wurde weniger empfunden als ihr schwankender Charakter. Auch die einen wesentlichen Theil der Einnahmen bildenden Begräbnisgelder ließen sich keineswegs mit Sicherheit im Voraus berechnen. Bach war aber in allen wirthschaftlichen Dingen äußerst genau, seit jeher an die größte Ordnung und Sparsamkeit gewöhnt. In dem schon erwähnten Brief an den Jugendfreund Erdmann heißt es: „Meine itzige Station belaufet sich auf etwa 700 Thaler, und wenn es etwas

mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbuße gehabt."

Der „Hochfürstlich Anhalt-Köthensche Capellmeister" war lange eifrig mit sich zu Rathe gegangen, bevor er den Entschluß gefaßt, den an Ehren und Muße reichen Hofdienst mit dem mühseligen, vielen Herren verantwortlichen Kirchen- und Schulamt zu vertauschen. Die Sorge für das geistige und materielle Wohl der heranwachsenden Kinder und die Sehnsucht nach einer mannigfaltigeren, nachdrücklicheren Bethätigung des eigenen künstlerischen Vermögens hatten zuletzt den Ausschlag gegeben. Schon am 22. December 1723, als er kaum in Leipzig heimisch geworden, ließ Bach seinen Erstgeborenen und Liebling, den damals dreizehnjährigen Wilhelm Friedemann, der thatsächlich am 5. April 1729 die Universität bezogen, in das Verzeichnis der akademischen Bürger eintragen. Derlei frühzeitige Anmeldungen waren nichts Ungewöhnliches, es kam selbst vor, daß Täuflinge die Studentenmatrikel als Pathengeschenk erhielten. Die Thomasschule sollte eine Pflegestätte der Wissenschaften und zugleich der evangelischen Kirchenmusik sein. Mancherlei dem Sängerchor gewährte Vergütungen, wie das mit der Anstalt verbundene Alumnat, lockten namentlich arme Knaben und Jünglinge in großer Anzahl herbei. Seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts und zumal während des einjährigen Interregnums zwischen Kuhnaus Tode und dem Amtsantritt des Nachfolgers hatte die ehedem straffe Zucht immer mehr sich gelockert. Die Schüler der unteren Classen bettelten von Haus zu Haus, liefen schmutzig, barfuß, mit zerrissenen Kleidern neben den Leichenzügen her. Sehr übel bekamen den Stimmen die dürftige Nahrung, die Launen des Wetters bei den Um-

gängen der Currende und den Begräbnissen. Aber auch die Gesunden meldeten sich häufig Monate hindurch krank wegen der reichlicheren Verpflegung und um der vielen lästigen Gesangsübungen enthoben zu sein. Wiederholt geschah es, daß grade die besten Sänger in der Hoffnung auf ein leichteres Brod und ein kurzweiligeres Leben aus dem Alumnat entflohen und bei einer Operngesellschaft ihr Glück versuchten.

Der neue Cantor mußte unter solchen Umständen gar bald inne werden, daß er sich nicht auf Rosen gebettet. Es war ihm vor Allem darum zu thun gewesen, recht viele und gute Musik zu machen. Diesem gebieterischen Drange gehorchend, hatte er das dornige Schulamt als unerläßliche Bedingung mit in den Kauf genommen. Wie mochte ihm zu Muthe sein, wenn er, die weihevollen Klänge einer eben entstehenden Cantate im inneren Ohr, sich abmühte, seinen Tertianern und Quartanern die lateinische Grammatik oder einer Schaar ungeberdiger Kehlen das Reinsingen und Treffen beizubringen! Er erhielt zwar die Erlaubnis, den wissenschaftlichen Unterricht einem Stellvertreter gegen eine Vergütung von fünfzig Thalern zu übertragen, aber den Gesangstunden konnte er sich nicht entziehen. Bachs hervorragende Lehrbefähigung steht außer allem Zweifel, sie ist nicht nur durch eine Menge von Orgel-, Klavier- und Violin-Compositionen, bei denen er zunächst instructive Zwecke im Auge gehabt, sondern namentlich auch durch die große Anzahl und Bedeutung seiner unmittelbaren Schüler aufs Glaubwürdigste bezeugt. Immer umgaben ihn lernbegierige Jünger, die an seinem Munde hingen. Vier Söhne hat er zu trefflichen Musikern ausgebildet. Er vermochte jedoch gleich allen echten und rechten Künstlern, die unendlich mehr als durch eigentliche Anleitung und Unterweisung durch die Macht ihrer Thaten, ihres Beispiels, ihrer ganzen Persönlichkeit wirken,

bloß den wahrhaft Berufenen sich mitzutheilen. Die grobe pädagogische Arbeit, mechanisches Drillen und Abrichten, war nicht seine Sache. Nach dem Tode des Meisters fiel im Leipziger Rath das Wort, Herr Bach sei zwar wohl ein großer Musicus, aber kein Schulmann gewesen. Allerdings konnte er der verwilderten Thomaner ebenso wenig Herr werden, wie einst der auffässigen Arnstädter Gymnasiasten. Einen Haufen zuchtloser Buben zu bändigen, ging über seine Kraft. Daß man sich darob verwunderte, von Mangel an Eifer und Pflichtgefühl sprach, den nachlässigen Lehrer wiederholt zur Ordnung rief, vergegenwärtigt uns handgreiflich die ganze Trostlosigkeit der Zustände, in die sich einer der begnadigtsten Geister gewiesen sah.

Noch mancherlei andre Unzuträglichkeiten gesellten sich zur täglichen Plage mit den Schülern. Immer wieder muß der Gegensatz hervorgehoben werden, zwischen der einsamen Größe Bachs und der kleinlichen Zeit, in die sein Leben und Schaffen fiel. Ein Erbstück der langen Kriegsnoth war auch die bis hinein in unser Jahrhundert allen folgenden Geschlechtern aufgenöthigte, sämmtliche Verhältnisse beherrschende und durchdringende Knauserei. Nur die ängstlichste Sparsamkeit, diese Cardinaltugend der Armuth, konnte zunächst dem an den Bettelstab gekommenen deutschen Volke, den Staaten, den Gemeinden, den Einzelnen frommen. Wegen eines zur Besoldung des akademischen Musikdirectors gehörigen Postens von zwölf Gulden mußte sich Bach Jahre lang mit der Universität herumzanken. Zwei von ihm in der Angelegenheit verfaßte Immediateingaben beim Kurfürsten sind uns erhalten, deren eine geschulte juristische Feder sich nicht zu schämen brauchte, so klar und bündig werden alle streitigen Punkte erörtert. Weit mehr noch als der Ausfall jener Summe verdroß den nach echt deutscher Art in der Vertheidigung der

ihm zustehenden Rechte bis zum Starrsinn unbeugsamen Mann die seiner Amtsehre angethane Kränkung. Nicht minder tapfer wehrte er sich gegen die Eingriffe der Geistlichkeit in die Befugnisse des Cantors. Auch mit dem Leipziger Rathe stieß er hart zusammen. Er führte dieser Behörde in sehr entschiedenem Tone zu Gemüthe, daß seine Zeugnisse über die musikalische Brauchbarkeit der Alumnen bei deren Zulassung unberücksichtigt blieben und erhob bittere Klage wegen der Kärglichkeit der für künstlerische Zwecke zur Verfügung gestellten Geldmittel. Eine von ihm ausgearbeitete, den 23. August 1730 dem Rathe übergebene Denkschrift: „Kurtzer, jedoch höchst nöthiger Entwurff einer wohlbestallten Kirchen Music; nebst einigem unvorgreiflichen Bedenken von dem Verfall derselben", gewährt deutliche Einsicht in diesen Nothstand und veranschaulicht uns zugleich aufs Eindringlichste die staunenswerthe Energie einer Natur, die unter dem schwersten äußern Druck die Kraft und Freudigkeit zum Schaffen keinen Augenblick verloren. Höchst bescheiden ist sicherlich die hier geltend gemachte Forderung, daß jede einzelne Chorstimme wenigstens doppelt zu besetzen sei, aber selbst dafür reichte der auf mehrere Kirchen zu vertheilende geringe Bestand auch nur einigermaßen leistungsfähiger Sänger nicht aus. „Hiernechst kan nicht unberühret bleiben, daß durch bisherige reception so vieler untüchtigen und zur Music sich gar nicht schickenden Knaben, die Music nothwendig sich hat vergeringern und ins abnehmen gerathen müssen. Denn es gar wohl zu begreiffen, daß ein Knabe, so gar nichts von der Music weiß, ja nicht ein mahl eine secundam im Halse formiren kan, auch kein musicalisch naturel haben könne; consequenter niemahles zur Music zu gebrauchen sey. Und diejenigen, so zwar einige principia mit auf die Schule bringen, doch nicht so gleich, als es wohl erfordert wird, zu gebrauchen seyn.

Denn da es keine Zeit leiden will, solche erstlich jährlich zu informiren, biß sie geschickt sind zum Gebrauch, sondern sobald sie zur reception gelangen, werden sie mit in die Chöre vertheilet, und müßen wenigstens tact und tonfeste seyn, um beym Gottesdienste gebraucht werden zu können. Wenn nun alljährlich einige von denen, so in musicis was gethan haben, von der Schule ziehen, und deren Stellen mit andern versetzet werden, so einestheils noch nicht zu gebrauchen sind, mehrentheils aber gar nichts können, so ist leicht zu schließen, daß der Chorus musicus sich vergeringern müße." Fast noch trauriger stand es um die Vertretung der Solopartien und des Orchesters. Den Stamm des letzteren bildeten acht ständige Musiker, von denen bloß der erste Trompeter höheren Ansprüchen genügte. „Der Numerus derer zur Kirchen Music bestellten Persohnen bestehet aus 8 Persohnen, als 4 Stadt Pfeifern, 3 Kunst Geigern und einem Gesellen. Von deren qualitäten und musicalischen Wissenschafften aber etwas nach der Wahrheit zu erwehnen, verbietet mir die Bescheidenheit." Da mindestens 18—20 Instrumente zur Begleitung gehörten, mußte Bach mit Thomanern, wodurch hinwiederum dem Chor und den Solostimmen oft die besten Kräfte entzogen wurden; und mit Freiwilligen aus der Studentenschaft als Lückenbüßern sich behelfen. Solcher Retter in der Noth fanden sich jedoch immer spärlicher ein, weil die ihnen bisher gewährten Vergütungen ausblieben. „Dieser sich zeigende Mangel hat bißhero zum Theil von denen Studiosis, meistens aber von denen Alumnis müßen ersetzet werden. Die Herrn Studiosi haben sich auch darzu willig finden lassen, in Hoffnung, daß ein oder anderer mit der Zeit einige Ergötzlichkeit bekommen, und etwa mit einem stipendio oder honorario (wie vor diesem gewöhnlich gewesen) würde begnadiget werden. Da nun aber solches nicht geschehen, sondern die etwanigen wenigen bene-

ficia, so ehedem an den Chorum musicum verwendet worden, successive gar entzogen worden, so hat hiemit sich auch die Willfährigkeit der Studiosorum verlohren, denn wer wird ümsonst arbeiten .... Da nun aber der itzige status musices gantz anders weder ehedem beschaffen, die Kunst üm sehr viel gestiegen, der gusto sich verwunderenswürdig geändert, dahero auch die ehemalige Arth von Music unseren Ohren nicht mehr klingen will, und mann üm so mehr einer erklecklichen Beyhülffe benöthiget ist, damit solche subjecta choisiret und bestellet werden können, so den itzigen musicalischen gustum assequiren, die neüen Arthen der Music bestreiten, mithin im Stande seyn können, dem Compositori und dessen Arbeit satisfaction zu geben, hat man die wenigen beneficia, so ehe hätten sollen vermehret als verringert werden, dem Choro Musico gar entzogen. Es ist ohne dem etwas Wunderliches, da man von denen teütschen Musicis praetendiret, Sie sollen capable seyn, allerhand Arthen von Music, sie komme nun aus Italien oder Frankreich, Engeland oder Pohlen, so fort ex tempore zu musiciren, wie es etwa die jenigen Virtuosen, vor die es gesetzet ist, und welche es lange vorhero studiret, ja fast auswendig können, überdem auch quod notandum in schweren Solde stehen, deren Müh und Fleiß mithin reichlich belohnet wird, praestiren können; man solches doch nicht consideriren will, sondern läßet Sie ihrer eigenen Sorge über, da denn mancher vor Sorgen der Nahrung nicht dahin denken kan, üm sich zu perfectioniren, noch weniger zu distinguiren. Mit einem exempel diesen Satz zu erweisen, darff man nur nach Dreßden gehen, und sehen, wie daselbst von Königlicher Majestät die Musici salariret werden. Es kan nicht fehlen, da denen Musicis die Sorge der Nahrung benommen wird, der chagrin nachbleibet, auch überdem jede Person nur ein eintziges Instrument zu exco-

liren hat, es muß was treffliches und excellentes zu hören seyn. Der Schluß ist demnach leicht zu finden, daß bei cessirenden beneficis mir die Kräffte benommen werden, die Music in beßeren Stand zu setzen."

Die Urkunde, aus der nur Einiges hier seinen Platz gefunden, bietet ein dreifaches Interesse: ein cultur-, ein kunstgeschichtliches und ein biographisches. Sie giebt Zeugnis von der knickerigen Kargheit und Dürftigkeit, mit der selbst ein so angesehenes Gemeinwesen wie Leipzig, schon damals ein Mittelpunkt des deutschen Handels, seinen Haushalt einrichten mußte. Auf mehr als ein Jahrhundert hinaus war durch den großen Krieg der ehedem blühende Wohlstand der Städte vernichtet, dem Leben ihrer Bürger aller Schmuck und Glanz, die Freude und das Behagen abgestreift. Die Losung für unser Volk lautete: arbeiten und entbehren. Lediglich die Höfe umgaben sich mit einem gewissen Luxus, nur sie und ihr nächster Anhang blieben dem harten täglichen Kampf ums Dasein entrückt. Während jedoch die von ihnen vorzugsweise gehegte und gepflegte italienische Oper und die nach dieser geartete, in weltlicher Lust und Ueppigkeit schwelgende katholische Kirchenmusik längst Staub und Moder geworden, sollte die sich selbst überlassene, aber im nationalen Boden wurzelnde protestantische Tonkunst zu einem wahren Baum des Lebens erwachsen. Man erhält endlich durch jene Denkschrift eine Vorstellung von der Beschaffenheit des Instruments, an das sich unser Meister bei der Aufführung seiner Cantaten, Messen, Passionen gewiesen sah. Wenn irgend Einer, so hat er im buchstäblichen Sinne „um Gottes Willen" seiner Kunst gedient, denn nicht einmal die Freude an der unverkümmerten Wiedergabe seiner Schöpfungen sollte ihm zum Lohn werden. Nie durfte er erwarten, sie auch nur annähernd so zu hören, wie sie ihm vorgeschwebt und wie

sie dem heutigen Geschlecht jahraus, jahrein sich darbieten. Vergleichen wir doch in diesem Betracht die Vergangenheit mit der Gegenwart, die von Bach geleiteten Aufführungen in der Thomas- und Nicolaikirche mit den von unsren großen Gesangvereinen veranstalteten Concerten. Hier ein zahlreicher, aus den besten Classen der Gesellschaft gebildeter Chor, ein an den schwierigsten Aufgaben der Instrumentalmusik geschultes Orchester, treffliche Solostimmen jeder Gattung, dazu materielle Mittel in Hülle und Fülle. Dort ein kleines Häuflein verhungerter, widerwilliger, nur zum geringsten Theil mit dem Abc des Singens vertrauter Gymnasiasten, die Begleitung in den Händen etlicher, durch junge Dilettanten unterstützter Spielleute, Knaben oder gar falsettirende Tenore und Bässe als Vertreter der Sopran- und Altpartien, endlich die äußerste Knappheit und Sparsamkeit an allen Ecken und Enden. War denn unter solchen Verhältnissen überhaupt mehr zu erreichen, als daß die ganze Sache leidlich rein und correct, mit nothdürftiger Beachtung der wesentlichsten dynamischen Vorschriften von statten ging? Bachs Recitative und Arien gelten uns mit Recht für Muster innigen seelenvollen Ausdrucks. Die dadurch bedingte wählerische Feinheit und Mannigfaltigkeit der Klangfarben ist aber, auch von der geistigen Unreife ganz abgesehen, der Knabenstimme schon wegen ihres knospenhaften, geschlechtlosen Charakters versagt. In ihrem Munde glich, um ein sinniges Wort Spittas zu wiederholen, jedes dieser Stücke einem zugefrorenen See, über dessen Fläche der Vortrag des jugendlichen Sängers hinglitt, unbekümmert um die unten schlummernde Tiefe.

Der bereits mehrfach erwähnte Brief an Erdmann, kaiserlich-russischen Agenten in Danzig, war dem Schreiber von der Hoffnung eingegeben, in der alten mächtigen Handels-

und Hansestadt einen seinen Wünschen und Leistungen entsprechenden Dienst durch die einflußreiche Verwendung des Jugendfreundes zu erhalten. Kaum zwei Monate vorher hatte er beim Rath die Verbesserung des Chores und Orchesters angelegentlich befürwortet. Daß man taub blieb gegen alle Bitten und Beschwerden, mußte aufs Empfindlichste das berechtigte Selbstgefühl des reizbaren Künstlers verletzen, die schon früher gehegte Unzufriedenheit mit den Zuständen in Leipzig zur leidenschaftlichen Sehnsucht nach einer Veränderung seiner Lage steigern. Den Verdruß über die eben empfangene Kränkung lassen die folgenden an Erdmann gerichteten Worte deutlich erkennen: „Hierselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, daß dieser Dienst bey weitem nicht so erklecklich, als mann mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigkeit ist, mithin fast in stetem Verdruß, Neid und Verfolgung leben muß, als werde genöthigt werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen.“ In Danzig eröffneten sich keine Aussichten für Bach. Da indessen nicht bekannt ist, daß er weitere Schritte gethan, irgend wo einen gemäßeren Wirkungskreis zu finden, dürfen wir wohl annehmen, daß er sich allmählich mit Leipzig ausgesöhnt. Viel mag dazu die 1730 erfolgte Berufung des ihm von Weimar her eng befreundeten Johann Mathias Gesner zum Rector an der Thomasschule beigetragen haben. Wie sehr dieser seinen Cantor geschätzt, ist uns urkundlich bezeugt. Er leistete ihm bei den Behörden allen nur erdenklichen Vorschub, war häufig in den Gesangsstunden zugegen, hat auch — als die Lebensbahnen beider Männer sich längst getrennt, Gesner schon vier Jahre mit Auszeichnung eine Professur an der Göttinger Universität be-

kleidet, eine seiner lateinischen Anmerkungen zu den von ihm 1738 edirten Institutiones oratoriae des Marcus Fabius Quinctilianus dem Meister zugeeignet. Es heißt da: „Dies alles, Fabius (im Text ist von den vielseitigen Künsten der Zitherspieler die Rede), würdest du für geringfügig halten, wenn du von den Todten erstehen und Bach sehen könntest... Ich bin sonst ein großer Verehrer des Alterthums, aber ich glaube, daß mein Freund Bach, und wer ihm etwa ähnlich sein sollte, viele Männer wie Orpheus und zwanzig Sänger wie Arion in sich schließt.“ Daß in der ganzen Stelle nur der Orgel-, der Klavierspieler, der Dirigent gefeiert, mit keiner Silbe des Tondichters gedacht wird, müßte uns Wunder nehmen, wüßten wir nicht schon sonst zur Genüge, wie sehr die Bedeutung des letzteren dem Verständnis der Mitlebenden sich entzogen.

Nichts veranschaulicht uns wohl sinnfälliger die geistige Vereinsamung Bachs, als die himmelweite Kluft zwischen seinen Schöpfungen und der gleichzeitigen poetischen Production, zumal derjenigen, an die er sich vor Allem gewiesen sah. Die meisten Cantatentexte hat ihm Christian Friedrich Henrici geliefert. Dieser, 1700 zu Stolpe geboren und auf der Wittenberger Universität gebildet, fristete als Gelegenheitsdichter in Leipzig kümmerlich sein Leben, bis ihn eine Anstellung bei der Post und später bei der Steuerverwaltung vor Noth schützte. Er hatte den Schriftstellernamen Picander sich beigelegt, war ein flinker, gewandter Reimer, dem jedoch Kraft, Wärme und Innerlichkeit der Empfindung und des Ausdruckes abging. Mit Behagen schaukelte er sich auf dem seichten, trüben Gewässer seines an geschmacklosen Bildern eben so reichen, wie an geistigem Gehalt armen Wortschwalls. Gleich geläufig war ihm der harte, zänkische Ton der orthodoxen Kanzelberedtsamkeit und die rührselige Salbung der

Pietisten. Er fühlte, wie es scheint, das Bedürfnis, sich ob der Verwegenheit zu entschuldigen, daß er seine Hand nach dem Dichterlorber ausgestreckt. Das Versemachen, meinte er, werde ihm leicht, weshalb sollte er dies natürliche Talent für seine Existenz nicht verwenden und verwerthen? In dem Vorwort eines 1728—1729 verfaßten Cantaten-Jahrganges sagt Picander: „Gott zu Ehren, dem Verlangen guter Freunde zur Folge und vieler Andacht zur Beförderung habe ich mich entschlossen, gegenwärtige Cantaten zu verfertigen. Ich habe solches Vorhaben desto lieber unternommen, weil ich mir schmeicheln darf, daß vielleicht der Mangel der poetischen Anmuth durch die Lieblichkeit des unvergleichlichen Herrn Capell-Meisters Bachs dürfte ersetzet, und diese Lieder in den Hauptkirchen des andächtigen Leipzigs angestimmet werden.“ Ein andres Mal gesteht er: es sei ihm angenehmer und leichter, vier Hochzeitslieder zu singen, als nur einen Grabes-Seufzer zu erzwingen. Hier nur ein paar Proben von den Leistungen dieses Poeten. Im Text zur Michaelis-Cantate: „Es erhub sich ein Streit“ lesen wir: „Die rasende Schlange und höllische Drache Stürmt wider den Himmel mit wüthender Rache“; und weiterhin: „So sein sie (die frommen Engel), wenn der Herr gebeut, Der Welt Valet zu sagen Zu unsrer Seligkeit, Auch unser Himmelswagen.“ Eine Tenor-Arie in der aller Wahrscheinlichkeit nach auch von Picander gedichteten Cantate zum zehnten Trinitatis-Sonntag: „Herr deine Augen“ ruft uns zu „die Gottes Langmuth geht auf einem Fuß von Blei, Damit ihr Zorn hernach dir desto schwerer sei.“

Es steht fest, daß der bibelkundige Meister, der, wenn es darauf ankam, sich wohl auch selbst getraut, seine Gedanken in Verse und Reime zu bringen, vielfach mit Rath und That dem literarischen Genossen zur Hand gegangen. Immerhin war der letztere ein hervorragendes Talent nach

dem Maßstab einer Zeit, deren religiöse Lieblingsdichtung „der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus“ des Hamburger Rathsherrn Barthold Heinrich Brockes gewesen. Bis zur Unersättlichkeit schwelgen hier Gemüth und Phantasie in den Qualen des Gekreuzigten. Die ganze Rohheit und Fratzenhaftigkeit der blutrünstigsten Pinseleien und Schnitzereien starrt uns z. B. aus der folgenden Schilderung an: „Dem Himmel gleicht sein buntgestriemter Rücken, Den Regenbögen ohne Zahl, Als lauter Gnadenzeichen schmücken, Die, da die Sündfluth unsrer Schuld verseiget, Der holden Liebe Sonnenstrahl In seines Blutes Wolken zeiget.“ Gewiß nur eine um Jahrhunderte gewaltsam zurückgeworfene Cultur konnte derlei hervorbringen und sich daran erbauen. Sieht es nun aber nicht einem Wunder gleich, daß aus dem Schoß der nämlichen Zeit, die fast auf allen Gebieten geistigen Lebens sich der Barbarei von Neuem entrinnen mußte, dennoch der Strom echtester, edelster, weihevollster Töne entquollen? — Unsrer staunenden Ehrfurcht gegenüber dieser Erscheinung und ihrem Urheber thut auch der Versuch einer Erklärung keineswegs Abbruch. Wie ein böser Frühlingsfrost, der erbarmungslos alles zerstört, was frisch und fröhlich aus dem mütterlichen Erdreich sich hervorgewagt in das Licht des Tages, nicht anders hatte die durch den Religionshader entfesselte Kriegsfurie auf die Entwickelung unsres kaum aus der geistigen Knechtschaft erlösten Volkes gewirkt. Dahin war sein Wohlstand, die Kraft und Reinheit seiner Sprache, der freie stolze Bürgersinn und nicht minder — von ein paar ganz vereinzelten, freilich auch um so glänzenderen Ausnahmen abgesehen — die ehedem von den Vätern auf die Söhne sich vererbende Tüchtigkeit des deutschen Handwerks und der deutschen Kunst, desgleichen der freudige, lediglich die Erkenntnis der Wahrheit zum Lohn begehrende For-

schungstrieb deutscher Wissenschaft. Bloß die evangelische Lehre hatte siegreich allen Stürmen getrotzt, nur um so tiefere Wurzeln geschlagen in den Gemüthern. Gleich berechtigt, fest eingefügt in die staatliche Ordnung stand neben dem alten Glaubensbekenntnis das neue. Aus dem Boden der Reformation ist unsre nationale Tonkunst hervorgewachsen. Daß diese, da über unser Vaterland das Unheil hereinbrach, sich noch nicht abgelöst vom Mutterschoß der Kirche, müssen wir als eine segensreiche Fügung preisen, denn nur hierdurch blieb sie vor dem Schicksal behütet, dem rings umher alles Werden und Gedeihen erlag. Während in dem wilden Kriegsgetümmel jeder andre Laut verstummte, hat eine Anzahl deutscher Musiker zu Ehren ihres Gottes die Stimme erhoben. Was solchergestalt durch die Arbeit der einander ablösenden Geschlechter geschaffen worden, sollte seinen, die ganze Entwickelung umfassenden und krönenden Abschluß durch unsren Meister erhalten. Aber, wie schon gesagt, die Erkenntnis des von ihm vorgefundenen breiten Unterbaues mindert in keiner Weise die Bewunderung gegenüber der Größe eines Genius, dem es verliehen gewesen, das hehre Werk zu vollenden, neben die himmelanstrebenden steinernen Dome des Katholicismus die aus dem Geist der evangelischen Lehre geborene, ihn aufs Ueberzeugendste widerspiegelnde Gothik der Töne zu setzen. Sebastian Bach ist der künstlerische Doppelgänger des gewaltigen Reformators, neben ihm der treueste, erschöpfendste Ausdruck deutscher Urkraft. Aus Luthers Worten und Thaten hat die Production des Tondichters ihre beste Nahrung gesogen. Wie jener nach allen Seiten hin das Denken und Empfinden seines Volkes bereichert, gestärkt, befruchtet, wie wir in ihm den Grundpfeiler unsres Staates, unsrer Literatur, unsrer Wissenschaft erkennen, so verdankt ihm auch die national-deutsche Musik unermeßlichen Segen. Indem er den

Choral, das geistliche Volkslied, zum Hauptfactor des Cultus gemacht, wurde ihr eine Quelle frischesten, ursprünglichsten Lebens erschlossen. Noch einen andren, nicht minder unschätzbaren Dienst hat er der von ihm so hoch in Ehren gehaltenen Tonkunst geleistet. Aus seiner Hand empfing sie als würdigste Textunterlagen für ihre Schöpfungen eine Menge frommer Kernlieder und vor Allem das deutsche Bibelwort. Eine Erscheinung wie die Sebastian Bachs wäre gradezu undenkbar ohne diesen von der Vergangenheit überkommenen köstlichen Schatz, an welchem das Gemüth unsres Volkes während der langen, bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts hinein reichenden geistigen Hungersnoth sich immer von Neuem gelabt, erhoben, gekräftigt.

Leipzig hatte vor den meisten übrigen protestantischen Städten eine in musikalischem Betracht besonders freigebige Liturgie voraus. Voll Sang und Klang waren seine Gotteshäuser, unter ihnen namentlich die Thomas-, Nicolai- und Universitätskirche. In scharfem Gegensatz zum Katholicismus hatte die Reformation wie nach so vielen andren Seiten hin auch in der Gestaltung des Cultus den durch örtliche und zeitliche Verhältnisse bedingten Einrichtungen und Gewohnheiten weitesten Spielraum gelassen. Der Begründer der evangelischen Kirche hebt in der Schrift über die deutsche Messe und Ordnung des Gottesdienstes (Wittenberg 1526) nachdrücklich hervor, von seinen Vorschlägen möge ein jeder in christlicher Freiheit nach eigenem Gefallen nur Gebrauch machen, „wie, wo, wann und wie lange es die Sachen schickten und forderten.“ Noch heutigen Tages ist der Irrthum verbreitet, daß Luther bloß den Choralgesang der Gemeinde als ersprießlichen musikalischen Helfer zu religiöser Sammlung und Erhebung geschätzt und geheischt. Er hat vielmehr bei jeder Gelegenheit grade das Gegentheil erklärt

und bethätigt, die Vorträge kunstreich gefügter Sätze als mächtige Wecker der Andacht mit lauter Stimme gepriesen. „Wo aber die natürliche Musica (ruft er aus) durch die Kunst geschärft und poliert wird, da siehet und erkennet man erst zum Theil — denn gänzlich kann's nicht verstanden noch begriffen werden — mit großer Verwunderung die große und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werk der Musica, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor, wie es die Musici heißen, hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andre Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also, daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen und meinen, daß nichts seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust noch Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht werth ist, daß er solche liebliche Musica, sondern indessen einen Dreckpoeten oder der Hunde und Säue Gesang und Musica höre." Dem von Luther geordneten Cultus sollte die ganze Messe mit einzigem Ausschluß der auf das katholische Dogma bezüglichen Stellen sich einfügen. Er, der ein so warmes Herz gehabt für die Sprache der Töne, der seiner geliebten Musik „nach der Theologia den nächsten locum und höchste Ehre" gegeben, wollte jener wahrlich am allerwenigsten ihre vornehmste Aufgabe, die erbauliche Mitwirkung beim Gottesdienst, verkümmern. In seinen „Christlichen Gesängen zum

Begräbnis" (1542) bemerkt er: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel die schönen Musica oder Gesänge, so im Papstthum in Vigilien, Seelenmessen und Begräbnis gebraucht sind, genommen, deren etliche in dies Büchlein drucken lassen, und wollen mit der Zeit derselben mehr nehmen, oder wer es besser vermag denn wir, doch andre Texte darunter gesetzt, da mit unsern Artikel der Auferstehung zu schmücken; nicht das Fegfeuer mit seiner Pein und Genugthuung, davor ihre Verstorbene nicht schlafen noch ruhen können. Der Gesang und die Noten sind köstlich, Schade wäre es, daß sie sollten untergehen, aber unchristlich und ungereimt sind die Texte oder Worte, die sollten untergehen . . . Also haben sie auch wahrlich viel treffliche, schöne Musica oder Gesänge, sonderlich in den Stiften und Pfarren, aber viel unflätige, abgöttische Texte damit gezieret. Darum wir solche abgöttische, todte und tolle Texte entkleidet und ihnen die schöne Musica abgestreift und dem lebendigen, heiligen Gottes Wort angezogen, dasselbe da mit zu singen, zu loben und zu ehren."

Nicht in dem Wesen der Reformation und dem Willen ihrer Urheber liegt der Grund von der im achtzehnten Jahrhundert mehr und mehr zunehmenden musikalischen Verödung der protestantischen Kirche. Der allmählich zur Regel gewordene kümmerliche Zuschnitt des Gottesdienstes entsprach dem allgemeinen Culturcharakter der Zeit, dem aufs Tiefste geschädigten Wohlstande der Nation, der Kargheit und Aermlichkeit des gesammten Lebens. Auch geistige Einflüsse haben beim Verfall der evangelischen Kirchenmusik geholfen. Während auf der einen Seite die sich immer kräftiger und selbständiger fühlende Tonkunst nach freiester Bethätigung ihres Vermögens rang, war man auf der andren keineswegs beflissen, sie in der bisherigen Heimat festzuhalten. Der Pietismus, der wie ein befruchtender Frühlingsthau in die

deutsche Volksseele gefallen, wandte sich zunächst feindselig gegen alles auf die Darstellung der Schönheit gerichtete Schaffen und Gestalten. Was er aber noch übrig gelassen an kunstreichen liturgischen Gesängen, wurde durch die Dürre und Nüchternheit der ihn ablösenden rationalistischen Theologie vollends verscheucht. Die eigenste Bedeutung Bachs, das Einzige seiner Erscheinung, ist vornehmlich darin zu suchen, daß er Musiker im vollsten und höchsten Sinne des Wortes gewesen, und doch noch mit seinem Denken, Empfinden und Thun gänzlich aufgegangen im Dienst der Kirche. Er zeigt deshalb eine doppelte Gestalt: wir erkennen in ihm den Propheten einer neuen Zeit und nicht minder den letzten gewaltigsten Ausläufer jener alten Organistenschule, von welcher der innerste Gehalt der Reformation und zugleich der tondichterische Drang des deutschen Volkes die künstlerische Weihe empfing. An Reichthum der Erfindung hinter keinem unsrer klassischen Meister zurückstehend, vielleicht sie insgesammt an Kraft der Gestaltung überragend, ist Bach, soweit es sich um die zeitliche Aufeinanderfolge handelt, der erste in der ganzen erlauchten Reihe. Denn er hatte der Welt bereits zahllose, den echtesten Stempel seines Genius tragende Werke geschenkt, bevor der um einige Wochen ältere Händel dahin gelangte, die ihm zugefallene Mission durch den Ausbau des Oratoriums zu vollenden.

Leipzig verdankte die musikalische Fülle seines Gottesdienstes dem Zusammenwirken mannigfaltiger Umstände. Die Freude an den Tönen ist seit jeher dem obersächsischen und thüringischen Stamme eingeboren gewesen. In seinem Munde und Herzen lebt bis auf den heutigen Tag das Volkslied, das weiter nach Osten und Norden immer mehr verstummt. Der Kunstgesang fand sich Jahrhunderte hindurch ausschließlich an die Obhut und Pflege der Kirche und Schule ge-

wiesen und grade diese beiden waren im Geburtslande der Reformation die obersten, alles beherrschenden und umfassenden geistigen Mächte. Wir haben gesehen, daß die Thomas-Cantoren nicht nur aus den Reihen der Alumnen den ganzen für die Ausführung der liturgischen Gesänge erforderlichen Vocalbedarf aufbrachten, sondern auch das Orchester großentheils mit Gymnasiasten und Studenten besetzten. Trotz aller, durch die Noth der Zeit gebotenen Sparsamkeit konnte man in dem volk- und verkehrreichen Leipzig auf musikalisch-kirchliche Zwecke doch immer noch weit mehr verwenden, als an vielen andren Orten. Bachs Amtsvorgänger, wie schon erwähnt, fast lauter angesehene Tonsetzer, hatten nicht versäumt, die Gunst der Verhältnisse für den künstlerischen Gehalt des Cultus auszunutzen. Deutsche Cantaten und Motetten wurden in sämmtlichen Hauptkirchen während des Morgen- und Vespergottesdienstes gesungen. Dazu kamen als kostbare Vermächtnisse der im vollsten Schmuck der Töne prangenden katholischen Liturgie einzelne Abschnitte der Messe und an den hohen Festen allerlei lateinische Hymnen. Ein der Bethätigung schöpferischen Vermögens unbegrenzten Spielraum darbietender Wirkungskreis erwartete solchergestalt unsren Meister. Sein herrliches fünfstimmiges Magnificat war gleich die Christgabe des Jahres 1723, in welchem er das Thomas-Cantorat angetreten. Am 7. April 1724, einem Charfreitag, gelangte die Johannespassion, am 15. April 1729, ebenfalls als Charfreitagsmusik die Matthäuspassion zur ersten Aufführung. Das Kyrie und Gloria der H-moll-Messe — ihr folgten weiterhin noch vier andre, bloß jene beiden Abschnitte enthaltende Werke der Gattung — wurde 1733, das Weihnachtsoratorium um 1734 geschrieben. Der Leipziger Periode gehören ferner neun Zehntel aller Kirchencantaten an. Im Ganzen muß ihre Zahl, da nach glaubwürdigem

Zeugnis fünf vollständige Jahrgänge auf sämmtliche Sonn- und Feiertage vorhanden gewesen, ungefähr dreihundert betragen haben, von denen indessen nur, die Fragmente eingerechnet, zweihundertzehn auf uns gelangt sind.

Bachs staunenswerther Productionsdrang gab sich nun aber keineswegs damit zufrieden, für den künstlerischen Bedarf des Gottesdienstes aufs Reichlichste zu sorgen. Auch außerhalb des kirchlichen Rahmens hat er sich nach Herzenslust Genüge gethan, eine überschwängliche Fülle des Segens der Welt gespendet. Wenn in der chursächsischen, der anhalt-köthenschen Fürstenfamilie ein frohes oder schmerzliches Ereignis eintrat, bei Universitäts- und Schulfeierlichkeiten, den Geburtstagen, Jubiläen, Begräbnissen von Freunden und Gönnern, immer war der unermüdlich schaffende Meister mit Gratulations- und Trauercantaten zur Hand. Gleich allen echten Musikern, die ihrer Kunst in den Stunden erst recht froh werden, da andre Menschenkinder von der Berufsthätigkeit ruhen, ist ihm der unausgesetzte Verkehr mit den geliebten Tönen gebieterisches Bedürfnis gewesen, eine nie versiegende Quelle angestrengtester Arbeit und genußreichster Unterhaltung. Auch in diesem Betracht gewährt der Brief an Erdmann besonderes Interesse; bringen uns doch die folgenden Zeilen die traulichste, patriarchalische Haus- und Familienidylle aus einem durch und durch deutschen Künstlerleben in vollster Unmittelbarkeit vor die Augen. „Ich bin zum 2ten Mahl verheurathet. Aus ersterer Ehe sind am Leben 3 Söhne und eine Tochter, aus 2ter 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andre 2 dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. In gesammt aber sind sie

gebohrne Musici und kann versichern, daß schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kann, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singt, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget." Der gewaltige Schöpfer der Matthäuspassion und H-moll-Messe, seine häuslichen Concerte dirigirend, welch' lockender Vorwurf für einen Maler! — Wie emsig von Bach und den Seinen Jahr aus Jahr ein musicirt worden, beweist auch der Umstand, daß fünf Klaviere, zwei Violinen, drei Bratschen, zwei Violoncelles, eine Gambe und noch andre Streichinstrumente im Nachlaß sich befanden. Frau Anna Magdalena, die heranwachsenden Kinder, die nach gutem alten Brauch Wohnung und Tisch ihres Meisters theilenden Schüler, bildeten eine stattliche Hauscapelle, die massenhaften neuen Stoff für ihre täglichen Uebungen heischte. Manche geistlichen und weltlichen Gesänge — zu den letzteren gehört die sogenannte Kaffee-Cantate, in welcher Vater Schlendrian alles aufbietet, seine Tochter Lieschen von der Leidenschaft für das Lieblingsgetränk der Leipzigerinnen zu heilen — wie zahlreiche Instrumental-, namentlich Klaviersachen verdanken solchem Anlaß ihre Entstehung. Endlich hat sich Bach auch als Componist an den Aufführungen eines von ihm geleiteten musikalischen Studentenvereins vielfältig betheiligt.

Es bleibt noch übrig, das biographische Bild mit wenigen raschen Strichen zu vollenden. Gesners Nachfolger im Rectorat der Thomana, der beim Antritt seines Amtes kaum siebenundzwanzigjährige Johann August Ernesti, war ein ebenso eleganter Lateiner wie herrschsüchtiger und dünkelhafter Schulmonarch. Sehr bald kam es zwischen ihm und dem Cantor wegen der Anstellung eines Chorpräfecten zu äußerst ärgerlichen, langathmigen, die Zucht der Anstalt zerrüttenden Händeln. Man empfängt von ihnen den Eindruck, daß Bach

in der Hauptsache Recht gehabt, aber in der Form manche bedenkliche Blößen sich gegeben, die sein geschmeidiger Gegner klug benutzte. Der leidenschaftliche, in seiner Berufsehre schwer gekränkte Mann wandte sich an den Leipziger Rath und an das Consistorium mit einer Reihe scharfer, schneidiger Beschwerden, auch mündlich und schriftlich wiederholt an den Landesherrn. Aus dem zwei Jahre hindurch fortgesetzten Kampfe ging er zwar nicht als Besiegter hervor, allein volle Genugthuung ist ihm nicht zu Theil geworden und, was das Schlimmste war, sein Verhältnis zur Schule, namentlich zum Lehrercollegium blieb aufs Empfindlichste geschädigt. „Bach fing an (so berichtet ein jüngerer Zeitgenosse, J. F. Köhler, Pfarrer zu Taucha bei Leipzig), die Schüler zu hassen, die sich ganz auf Humaniora legten und die Musik nur als Nebenwerk trieben, und Ernesti ward Feind der Musik. Traf er einen Schüler, der sich auf einem Instrument übte, so hieß es: Wollt ihr auch ein Bierfiedler werden?“ Solche auch an andren Orten hervorgetretene Mishelligkeit zwischen Rector und Cantor ist charakteristisch für die geistigen Strömungen jener Periode. Mehr und mehr lockerten sich die Bande, die bisher unsre norddeutsche Tonkunst so eng mit der evangelischen Kirche und Schule verknüpft. Hochmüthig sahen die Theologen und Philologen auf die Musiker herab und diese begannen die Wissenschaft zu verachten, die früher von ihnen eifrig begehrte Gymnasial- und Universitätsbildung für überflüssig, ja für schädlich zu halten. Nur die gebieterische Noth hatte Bach verhindern können, eine Hochschule zu besuchen. Seine Söhne Friedemann und Emanuel, Händel, Telemann waren gleich einer Menge ihrer Berufsgenossen studirte Leute. Von einem tüchtigen Cantor verlangte man auch die Fähigkeit, im Lateinischen zu unterrichten. Das alles wurde nun anders, von Haus aus öffnete sich zwischen den Wegen des

Gelehrten und des Künstlers eine Kluft, die wir erst in neuerer und neuester Zeit wieder verschwinden sehen. Löwe, Mendelssohn, Schumann, Wagner haben, um hier nur einige Namen zu nennen, eine wissenschaftliche Erziehung genossen. Die während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts zwischen der Musik und ihrer bis dahin einflußreichsten Pflegerin, der lateinischen Schule, eingetretene Entfremdung fand lauten Ausdruck in dem gewaltigen Lärm, den ein vom Freiberger Rector Biedermann 1749 verfaßtes Gymnasial-Programm erregte. Er hatte bei dem Anlaß zu einer Aeußerung des Plautus, daß die übermäßige Pflege der Tonkunst sehr leicht die Jugend zu einem zügellosen Leben verführe, allerlei unliebsame Anmerkungen gemacht. Die musikalische Welt gerieth darüber in Entrüstung und nicht am wenigsten unser Meister, der in dem Freiberger Gelehrten einen Gesinnungsgenossen seines ihm so feindseligen Rectors zu erkennen glaubte. Er verschaffte sich eine scharfe Kritik des anstößigen Programms, besorgte selber ihre Veröffentlichung und schrieb in der Sache einem Freunde: „Die schröterische Recension ist wohl abgefaßt, und nach meinem gout, wird auch nächstens gedruckt zum Vorschein kommen .... Herrn Matthesons Mithridat hat eine sehr starke Operation verursachet. Sollten noch einige Refutationes, wie ich vermuthe, nachfolgen, so zweifle nicht, es werde des Auctoris Dreckohr (das handgreifliche Wortspiel — eine Verstellung der in „Rector" enthaltenen Buchstaben — und seine Derbheit sind ganz nach dem Geschmack der damaligen Zeit) gereiniget und zur Anhörung der Musik geschickter gemacht werden." Dabei ließ er es nicht bewenden, auch die geliebte Kunst selbst mußte ihm als Waffe gegen ihren Verächter dienen. Er suchte seine achtzehn Jahre früher geschriebene polemische Cantate „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", die ursprünglich die Ant-

wort gewesen auf einen boshaften kritischen Angriff, wieder hervor, würzte den Text mit einer auf Biedermann gemünzten Wendung und brachte das Werk von Neuem zu Gehör. Als einen Grundzug seines Wesens erkennen wir hier überall jene urdeutsche Streitfreudigkeit, die er mit Händel und die beide mit Luther getheilt.

Wie wenig auch Bach als einer der größten Tonpoeten von den Mitlebenden verstanden und gewürdigt worden, vor dem Meister auf der Orgel und dem Klavier, vor dem unübertrefflichen Satzkünstler haben sie sich bewundernd geneigt. Er spielte oft und gern und kargte weder daheim noch in der Oeffentlichkeit, so weit von einer solchen die Rede sein konnte, mit seinen Gaben. Musiker und Musikfreunde waren in der bürgerlich bescheidenen, aber stets gastlichen Wohnung des berühmten Thomascantors willkommene Gäste. Jungen Talenten verbürgte seine gewichtige Fürsprache die Aussicht auf Amt und Brod. Wo in oder um Leipzig eine neue Orgel ihre Stimme zu Gottes Ehre erheben sollte, hat man ihn vorher gerufen, um die Tüchtigkeit des Werkes zu prüfen. Ehedem mochte kein Deutscher, der auf sich etwas hielt, einer allerhöchsten Beglaubigung seines Werthes entbehren. Bach war fürstlich köthenscher, herzoglich weißenfelsischer Capellmeister und seit 1736 churfürstlich sächsischer Hofcompositeur. Um den letzteren Titel zu erlangen, hatte er schon 1733 das Kyrie und Gloria der H-moll-Messe mit der folgenden unterthänigsten Widmung in Dresden eingereicht: „Durchlauchtigster Churfürst, Gnädigster Herr. Ew. Königlichen Hoheit überreiche in tiefster Devotion gegenwärtige geringe Arbeit von derjenigen Wissenschaft, welche ich in der Musique erlanget, mit ganz unterthänigster Bitte, Sie wollen dieselbe nicht nach der schlechten Composition, sondern nach Dero Welt berühmten Clemenz mit gnädigsten Augen anzusehen und mich

darbey in Dero mächtigste Protection zu nehmen geruhen. Ich habe einige Jahre und bis daher bey den beyden Hauptkirchen in Leipzig das Directorium in der Music gehabt, dabey aber ein und andere Bekränkung unverschuldeterweise auch inzuweilen eine Verminderung derer mit dieser Function verknüpfften Accidentien empfinden müssen, welches aber gänzlich nach bleiben möchte, daferne Ew. Königliche Hoheit mir die Gnade erweisen und ein Praedicat von Dero Hoff-Kapelle conferiren, und deswegen zur Ertheilung eines Decrets gehörigen Ortes hohen Befehl ergehen lassen würden. Solche gnädigste Gewehrung meines demüthigsten Bittens wird mich in unendlicher Verehrung verbinden und ich offerire mich in schuldigsten Gehorsam, iedesmal auf Ew. Königlichen Hoheit gnädigstes Verlangen, in Componirung der Kirchen Musique sowohl als zum Orchestre meinen unermüdeten Fleiß zu erweisen, und meine ganzen Kräffte zu Dero Dienste zu widmen." Die vom Componisten in Aussicht gestellten Leistungen wurden nicht begehrt. Das übergebene Werk fand seinen Platz im Archiv der Capelle und hat dort, von keiner Hand berührt, durch ein Jahrhundert geruht. Nirgends herrschten auf der Bühne wie in der Kirche die Italiener ausschließlicher als grade in Dresden.

Durch den gelegentlichen Wechsel der Umgebung Körper und Geist zu erfrischen, blieb dem Meister auch noch in seinen späteren Jahren Bedürfnis. Die beiden wichtigsten Reiseerfordernisse, Zeit und Baarschaft, pflegten freilich nur kurze Ausflüge in die nächste Nachbarschaft zu gestatten. Bald finden wir Bach in seiner thüringischen Heimat, bald in der glänzenden Residenz seines Churfürsten. Wenn er nach der letzteren aufbrach, sagte er wohl zum ältesten Sohne, der ihn gewöhnlich begleitete: Friedemann, wollen wir nicht die schönen Dresdener Liederchen einmal wieder hören? Die Italiener

sind gemeint, deren kunstreichem Gesang er keineswegs abhold gewesen. Wo Ort und Gelegenheit dazu aufforderten, erfreute er die Leute mit seinem gewaltigen Orgelspiel. Hamburg hat er 1727 vermuthlich zum letzten Male gesehen. Sein Sohn Emanuel stand seit 1740 als Kammermusiker und Klavierbegleiter des königlichen Flötenbläsers im Dienste Friedrich II., der den Wunsch äußerte, den großen Vater persönlich kennen zu lernen. Dieser zögerte, der Einladung Folge zu leisten, weil sie aber sich wiederholte und immer dringender wurde, reiste er im Frühling 1747 mit Friedemann, der sich ihm in Halle angeschlossen, nach Potsdam. Jeden Abend wurde am Hofe musicirt. Es war der 7. Mai, der König, umgeben von seiner Capelle, eben im Begriff ein Flötenconcert zu beginnen, als man ihm, wie das täglich geschah, das Verzeichnis der einpassirten Fremden überreichte. Angenehm überrascht, rief er aus: der alte Bach ist da, er soll gleich kommen! Dem Befehl mußte gehorcht werden; nicht einmal Zeit die Kleider zu wechseln, blieb dem in der Wohnung des Sohnes abgestiegenen Meister, er erschien im bestaubten Reiseanzug. Nachdem er einige Silbermann'sche Klaviere begutachtet, phantasirte er über ein aufgegebenes Fugenthema. Bach ließ sich am nächsten Tage vor einem sehr zahlreichen Auditorium in der Heiligengeistkirche hören und spielte des Abends wieder bei Hofe. Diesmal begehrte der König, um zu sehen, wie weit die Grenzen der Polyphonie reichten, eine sechsstimmige Fuge von ihm, deren Thema er sich wählen durfte. Er hat auch Berlin besucht und dort das kurz vorher von Knobelsdorf erbaute, aber damals grade sang- und klanglose Opernhaus besichtigt. Seine Begleiter staunten ob der eben so raschen wie sicheren und doch lediglich auf den Augenschein gestützten Beurtheilung der Akustik.

In Potsdam hatte der geniale Improvisator Lob und Beifall in Hülle und Fülle geerntet, nur er selber war nicht mit sich zufrieden gewesen. Kaum zwei Monate nach seiner Rückkehr sandte er dem König das erste Heft des „Musikalischen Opfers“. Welche Bewandtnis es damit hatte, ergiebt sich aus der folgenden Widmung: „Ew. Majestät weyhe hiermit in tiefster Unterthänigkeit ein Musikalisches Opfer, dessen edelster Theil von Deroselben hoher Hand selbst herrührt. Mit einem ehrfurchtsvollen Vergnügen erinnere ich mich noch der ganz besonderen Königlichen Gnade, da vor einiger Zeit bey meiner Anwesenheit in Potsdam Ew. Majestät selbst ein Thema zu einer Fuge auf dem Klavier mir vorzuspielen geruhten und zugleich allergnädigst auferlegten, solches alsobald in Deroselben höchsten Gegenwart auszuführen. Ew. Majestät Befehl zu gehorsamen, war meine unterthänigste Schuldigkeit. Ich bemerkte aber gar bald, daß wegen Mangels nöthiger Vorbereitung, die Ausführung nicht also gerathen wollte, als es ein so treffliches Thema erforderte. Ich fassete demnach den Entschluß, und machte mich sogleich anheischig, dieses recht Königliche Thema vollkommener auszuarbeiten, und sodann der Welt bekannt zu machen. Dieser Vorsatz ist nunmehro nach Vermögen bewerkstelliget worden, und er hat keine andere als nur diese untadelhafte Absicht, den Ruhm eines Monarchen, obgleich nur in einem kleinen Punkte, zu verherrlichen, dessen Größe und Stärke, gleich wie in allen Kriegs- und Friedens-Wissenschaften, also auch besonders in der Musik, jedermann bewundern und verehren muß.“ Das „Musikalische Opfer“, eines der wenigen vom Componisten selber der Oeffentlichkeit übergebenen Werke, enthält in bunter Reihe Klavierstücke und Sätze für mehre Instrumente. Es war der Vorläufer einer noch gewaltigeren, leider unvollendet gebliebenen Tonschöpfung „die Kunst der Fuge“, bei der es

sich ebenfalls darum gehandelt, die Macht, den Reichthum und Tiefsinn des contrapunktischen Stiles an den mannigfaltigsten Durcharbeitungen des nämlichen Motivs zu erweisen. Aehnliches hat Beethoven in den 33 Variationen über einen Diabelli'schen Walzer unternommen. Jeder der beiden Meister schrieb in der ihm und seiner Zeit gemäßen Stilgattung, der ältere im strengsten polyphonen Satz, der jüngere in freieren, aber darum nicht minder von der Logik thematischer Entwickelung beherrschten Formen. Während der eine wie der andre sich die Aufgabe gestellt, bis in die verborgenste Werkstätte musikalischer Urkraft und Urweisheit vorzudringen, deren tiefste Geheimnisse zu offenbaren, gemahnt ihr Beginnen an Fausts Gang zu den Müttern.

Zu den in die Leipziger Periode fallenden Arbeiten gehören noch unter Andrem die im Selbstverlag des Componisten erschienenen Klavierübungen mit dem allbekannten italienischen Concert, der zweite Theil des Wohltemperirten Klaviers, eine ganze Reihe von begleiteten Klavierconcerten, die sogenannten englischen Suiten, endlich zahlreiche Orgel- und Orchestersachen. Die meisten dieser Werke haben, wenn auch gewöhnlich nur durch Abschriften, sich viel rascher und weiter verbreitet, als die Cantaten. Während es erst unsrem Jahrhundert vorbehalten blieb, von den letzteren Besitz zu ergreifen, ist die Instrumentalmusik Bachs auch schon seinen Zeitgenossen wie den ihnen folgenden Geschlechtern eine Quelle künstlerischer Anregung und Belehrung gewesen. Daß einzelne Stücke sehr bald den Weg bis nach Wien gefunden, dafür haben wir ein urkundliches Zeugnis. Die Gestalt der Gigue aus der B-dur-Suite in den Klavierübungen taucht plötzlich in der Gluck'schen Oper „Telemach“ in einer Arie der Circe auf und kehrt später in der Taurischen „Iphigenia“ zu den Worten: „Je t'implore et je tremble“ fast Note für Note

wieder. So genau ist die Uebereinstimmung, sagt A. B. Marx, daß es an ein Wunder grenzen würde, wollte man sie zufälligem Zusammentreffen zweier so weit von einander abstehender Geister beimessen. In Norddeutschland sind aus Bachs Schule eine lange Reihe namhafter Theoretiker, Orgel- und Klavierspieler hervorgegangen. Unermüdlich war die Kraft, der Fleiß, die Ausdauer des Mannes, der neben seiner rastlosen Thätigkeit als Componist, Dirigent und Lehrer noch die Zeit gefunden, eine ganze musikalische Bibliothek — sie enthielt unter Andrem Sachen von Palestrina, Lotti, Caldara, Ludwig und Bernhard Bach, Händel, Telemann, Keiser — sich zusammenzuschreiben und sogar einige seiner Werke eigenhändig in Kupfer zu stechen. Gewiß, dies Künstlerleben ist köstlich gewesen, aber auch voll Mühe und Arbeit wie kaum ein zweites.

Bach war von mittelgroßem, gedrungenem Wuchse. Die Energie, die in der kräftigen, breitschulterigen Gestalt sich kundthat, hatte auch der oberen Hälfte des Antlitzes ihren Stempel aufgeprägt, wurde jedoch durch einen kindlich gütigen Zug um die Lippen gemildert. Aus den Augen, unter der mächtig gewölbten Stirn mit den starken, finsteren Brauen schien es hervorzubrechen wie Feuer aus Felsen. Und dieser Hülle entsprach der Kern, dem äußeren der innere Mensch mit seinem scharfen Verstand und eisernen Willen, aber auch mit der überquellenden Weichheit und Innigkeit seines liebebedürftigen, Liebe gewährenden Gemüthes. Ein voller deutscher Mann (sagt Spitta), Recke und Kind in einer Person, wild und doch wieder hingebend weich: unter den deutschen Theologen kann ihm ganz doch nur Luther verglichen werden. „Von seinem moralischen Charakter", heißt es im Nekrolog, „mögen diejenigen reden, die seines Umgangs und seiner Freundschaft genossen haben, und Zeugen seiner Redlichkeit

gegen Gott und den Nächsten gewesen sind.“ Gleich Händel, Gluck, Beethoven war er als Dirigent ein Jupiter tonans. Die ungeschickten Griffe seines Organisten brachten ihn einmal dermaßen in Hitze, daß er sich die Perrücke abriß und sie nach dem Missethäter schleuderte, ihn mit den Worten anherrschend: er hätte sollen Schuhflicker werden. Nicht selten hat er während des Gottesdienstes unbotmäßige Sänger zankend und lärmend vom Kirchenchor gejagt. Die bei allem berechtigten Selbstgefühl jedem echten Künstler eingeborene Bescheidenheit war ihm in hohem Grade eigen. Was er geworden, meinte er, wie Haydn, einzig seinem Fleiße zu verdanken. Er war keineswegs unempfindlich gegen verkleinerungssüchtigen Tadel, aber der Schmeichelei gänzlich verschlossen. Als man ihn einst wegen seines Orgelspiels überschwänglich pries, erwiderte er: „Das ist eben nichts Bewunderungswürdiges, man darf nur die rechten Tasten zur rechten Zeit treffen, so spielt das Instrument selbst.“ Hatte der Begründer der Reformation nach seiner „Theologia den nächsten Locum und höchste Ehre der Musica“ gegeben, so nahmen diese beiden auch in dem Herzen unsres Meisters die obersten Stellen ein. Seine Bibliothek enthielt nicht weniger als einundachtzig Bände geistlicher Schriften, darunter Luthers Werke zweimal. Reinster Idealismus ist gewiß der alles beherrschende Grundzug in dem Wesen Bachs. Mit unverbrüchlicher Treue und Hingebung seines künstlerischen Priesterthums waltend, erwies er sich doch zugleich in den Dingen dieser Welt äußerst sorgsam und genau. Nur die haushälterischste Sparsamkeit hat es ihm möglich gemacht, eines bescheidenen Wohlstandes sich zu erfreuen, die zahlreiche Familie nie darben zu lassen, drei Söhne auf die Universität zu schicken. Ein wie guter Rechner er gewesen, erfahren wir unter Andrem auch aus seinem Brief vom 2. November 1748 an den Vetter Elias Bach

in Schweinfurt, der ihm ein Faß Wein verehrt. Nachdem er dem Geber gedankt, heißt es weiter: „Es ist aber höchlich zu bedauern, daß das Fäßlein entweder durch die Erschütterung im Fuhr Werk, oder sonst Noth gelitten; weiln nach dessen Eröffnung im (so!) hiesigen Ohrtes gewöhnlicher visirung, es fast auf den 3ten Theil leer und nach des visitatoris Angebung nicht mehr als 6 Kannen in sich gehalten hat; und also schade, daß von dieser edlen Gabe Gottes das geringste Tröpflein hat sollen verschüttet werden.“ Zuletzt folgt noch eine Nachschrift des Inhalts: „Ohneracht̃et der Herr Vetter sich geneigt offeriren, fernerhin mit dergleichen liqueur zu assistiren; So muß doch wegen übermäßiger hiesiger Abgaben es depreciren; denn da die Fracht 16 gr. der Ueberbringer 2 gr. der Visitator 2 gr. die Landaccise 5 gr. 3 Pf. und general accise 3 gr. gekostet hat, als können der Herr Vetter selbsten ermessen, daß mir jedes Maaß fast 5 gr. zu stehen kömt, welches denn vor ein Geschenke allzu kostbar ist.“

Bach starb den 28. Juli 1750; über die Gruft, in der man ihn nahe der Johanniskirche gebettet, führt jetzt eine Straße. Mit christlicher Geduld ertrug er das Augenleiden, das ihm den Lebensabend verkümmert. Wiederholte Operationen hatten ihm nicht das Gesicht zurückgegeben, aber seine bis dahin feste Gesundheit erschüttert. Schon den Tod im Herzen, konnte er doch vom Schaffen nicht lassen, die letzte, seinem Eidam Altnikol in die Feder dictirte Arbeit war eine Figuration des Chorals: „Wenn wir in höchsten Nöthen sein“, der aber nun die Aufschrift erhielt: „Vor deinen Thron tret' ich hiemit“. Drei Söhne und eine Tochter erster Ehe folgten dem Vater nach Leipzig, als er die Cantorwohnung am Thomas-Kirchhof bezog. Seine zweite Frau gebar ihm noch dreizehn Kinder, von denen ihn sechs überlebten. Wilhelm

Friedemann, der älteste und begabteste unter sämmtlichen Brüdern, hat die auf ihn gesetzten Hoffnungen später nicht erfüllt, dagegen Karl Philipp Emanuel, der Vater der modernen Klavier- und Orchestermusik, mit unauslöschlichen Zügen seinen Namen in die Blätter der Kunstgeschichte eingeschrieben. Johann Christoph Friedrich und Johann Christian übten, sich und Andren zur Freude, in Bückeburg und London den ererbten Beruf. Frau Anna Magdalena ist in Leipzig den 27. Februar 1760 als Almosenempfängerin gestorben. Für das jüngste der Bach'schen Kinder, die 1809 zu Grab getragene Regina Johanna, hatte zehn Jahre zuvor der Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz eine öffentliche Sammlung veranstaltet.

Johann Sebastian Bach.

II.

Seine Werke.

Bach ist — es wurde schon daran erinnert — sowohl der letzte und größte unter den älteren wie der erste und verheißungsvollste unter den neueren Meistern. Während er das gesammte Empfinden und Gestalten der Vorgänger in sich vereinigt und zum Abschluß gebracht, steht er zugleich, ein andrer Petrus, mit dem Himmelsschlüssel an der Pforte der Periode, in welcher die tondichtende Phantasie unsres Volkes aus eigenster Machtfülle eine Welt der Schönheit in die Erscheinung gerufen. Einen in die Jahrhunderte zurückreichenden Bau sollte sein Schaffen krönen und hinwiederum den festen, sicheren Grund zur Herrlichkeit unsrer modernen Instrumentalmusik legen. Es bestätigt uns somit abermals die Erfahrung, daß jeder echte Genius ein doppeltes Antlitz hat, ein der Vergangenheit zugekehrtes und ein nach der Zukunft gewandtes. Seine Werke weisen zweierlei Schrift auf. Um sich den Menschen mitzutheilen, genügen ihm vielfach die in seiner Zeit allgemein und ohne Weiteres verständlichen Zeichen. Oft jedoch und am meisten grade da, wo er sein Eigenstes und Persönlichstes giebt, kann er es nur in einer von den Mitlebenden und selbst häufig noch von den unmittelbar folgenden Generationen unenträthselten Geheimschrift thun, denn er muß dabei seine Feder in eine Art

sympathetischer Tinte tauchen, die erst durch den Ablauf der Jahre völlig leserlich wird. Mit andren Worten, ein untrügliches Kennzeichen höchsten künstlerischen Vermögens liegt in dem Umstand, daß dieses auf der einen Seite den Reingewinn der ganzen vorangegangenen Entwickelung zusammenfaßt, auf der andren bereits ahnungsvoll das Tagewerk der kommenden Geschlechter umschreibt. Das in der sinnlichen Welt herrschende Gesetz der Perspective verkehrt sich darum in sein Gegentheil in der geistigen. Dort schrumpfen die Dinge im Verhältnis zur Entfernung immer mehr ein und entschwinden zuletzt ganz dem Blicke, hier wachsen sie mit dem Abstand höher und höher empor. Alle unsre erlauchten Dichter und Musiker sind Propheten gewesen, haben Saatkörner in den Schoß der Zukunft gestreut, künstlerische Möglichkeiten geweissagt, deren Bedeutung erst mit der ganzen Fülle und Breite der durch solche Thaten hervorgerufenen Wirkungen sich offenbaren konnte. Zu den charakteristischen Unterschieden zwischen dem Talent und dem Genie gehört deshalb auch der, daß der Ablauf der Zeit die Geltung des einen entwerthet, die des andren immer mehr steigert. Oft überglänzt in den Augen der Mitlebenden die geschmeidige Routine das urkräftige Vermögen, modischer Flitterstaat das gediegene Gold, der gehaltlose Schein den unscheinbaren Gehalt. Wenn aber auch die Zeitgenossen, was ja gewiß vielfach geschehen, huldigend vor der Majestät des Genius sich geneigt, sein eigentliches Verständnis, der ganze Reichthum des aus seiner Hand geflossenen Segens ist doch immer erst den späten Nachgeborenen zu Theil geworden. Bach steht der Gegenwart ungleich näher als unsren Eltern und Großeltern; recht zu leben und zu wirken hat er erst angefangen, nachdem seit seinem Tode ein volles Jahrhundert verstrichen. War er ehedem kaum mehr als dem Namen nach der Masse

der Musikliebenden bekannt, pflegte diese mit scheuem Respect an seinen Schöpfungen vorüber zu eilen, so gewinnen dieselben immer festeren Boden und weitere Verbreitung in unsrem häuslichen und öffentlichen Kunsttreiben. Die Matthäus- und Johannes-Passion, die H-moll-Messe, das Weihnachts-Oratorium, zahlreiche Cantaten gehören bereits zum festen Concertbestand der meisten größeren deutschen Städte. Ohne Zweifel gebührt dabei ein wesentliches Verdienst der 1850 von der Bachgesellschaft veranstalteten, im Verlag von Breitkopf u. Härtel in Leipzig erscheinenden, jetzt schon an dreißig stattliche Foliobände aufweisenden Gesammtausgabe. Allein sie wäre ein todter Besitz geblieben ohne die gegen früher unendlich gesteigerte musikalische Bildung und Empfänglichkeit des Publikums.

Noch eine andre Seite kommt in Betracht, wollen wir uns der Bedeutung des Meisters einigermaßen bewußt werden. Gar nicht hoch genug anzuschlagen ist der von ihm auf die Berufsgenossen fort und fort geübte Einfluß. Je mehr wir uns der Gegenwart nähern, um so nachdrücklicher tritt er zu Tage. War Philipp Emanuel Bach das verbindende Glied zwischen den älteren Häuptern der Wiener Schule und seinem Vater, so giebt sich dessen unmittelbare Einwirkung in dem Schaffen Beethovens deutlich zu erkennen. Die Keime, welche das Studium des wohltemperirten Klaviers in die Seele des Knaben und Jünglings gesenkt, sollten in den Spätwerken des Meisters reichste Frucht tragen. Eine heiße Sehnsucht nach der die Seele befreienden und erlösenden, allen Sturm und Drang der Leidenschaft beschwichtigenden Weihe der Polyphonie erfüllt und durchdringt die letzten Sonaten und Quartette. Von dem frohen Lebensdrang, der blühenden Sinnlichkeit der Haydn'schen und Mozart'schen Tongestalten wenden sie sich zurück zu dem Ernst und dem Tiefsinn der

im Dienst der protestantischen Kirche auferzogenen, vom Geist der Orgelkunst beherrschten norddeutschen Instrumentalmusik. Wie so oft große geschichtliche Entwickelungen das Schauspiel eines Kreislaufs gewähren, nicht anders ist es auch hier. Zwischen Philipp Emanuel Bach und Beethoven findet das eigenthümliche Verhältnis statt, daß des Einen Tagewerk genau da begann, wo fast ein Jahrhundert später das des Andren endigen sollte. Hatte jener den Uebergang des strengen Satzes in den freien, oder wie man ehedem sagte, galanten Stil vermittelt, so trachtete dieser, die auf solchem Wege gewonnene Sonatenform wieder mit dem spiritualistischen Stimmungsgehalt der alten Präludien und Fugen zu erfüllen. Oesterreichische Meister waren die unmittelbaren Nachfolger des ersteren gewesen. Nach Beethovens Tode fiel aber die musikalische Hegemonie aufs Neue jener Stadt zu, die den gewaltigen Cantor der Thomasschule zu ihren Bürgern gezählt. Durch Mendelssohn und Schumann war Leipzig im vierten und fünften Decennium unsres Jahrhunderts der rings um sich her Licht und Wärme verbreitende Mittelpunkt der deutschen Tonkunst. Jene Beiden standen in innigen Beziehungen zu Sebastian Bach, von seinem Geiste sind sie aufs Mannigfachste befruchtet. Dasselbe gilt von der ganzen späteren Production, soweit sich überhaupt idealeres Leben und Streben in ihr geregt. Ja selbst die neueste französische Musik sehen wir von dem urdeutschen Altmeister beeinflußt, ihre zwei vornehmsten Vertreter Gounod und Saint Saëns haben sich offen zu ihm bekannt.

Bloß drei Werke Bachs sind durch ihn selbst veröffentlicht worden. Erst einer späteren Zeit blieb es, wie wir eben gesehen, vorbehalten, von den unermeßlichen Schätzen, die sein stiller, rastloser Fleiß aufgehäuft, Besitz zu ergreifen. Die Schöpfungen der Tonkunst pflegten bis gegen das Ende

des achtzehnten Jahrhunderts Gelegenheitsarbeiten im buchstäblichen Sinne des Wortes zu sein. Gemeinhin nicht für den Stich, sondern für rein locale Zwecke geschrieben, kehrten sie nach Erfüllung ihrer nächsten Aufgabe in die Hände der Autoren zurück. Zweierlei erklärt sich aus dieser Thatsache: die Menge der Anleihen, welche die älteren Tonsetzer bei sich gemacht, die unter ihnen verbreitete Sitte, ganze, für die abermalige Verwendung mehr oder weniger umgestaltete Sätze aus den früheren Partituren den späteren einzufügen, und ferner die so oft den poetischen Gehalt der Production überwuchernde, rein handwerksmäßige Technik. In der ersteren Beziehung verfuhr Bach nach der damals allgemein herrschenden Praxis, auch bei ihm ist nichts häufiger als die wiederholte Verwerthung der nämlichen Tongedanken. Dergleichen von einem Text zum andren wandernde Melodien sind ein Hauptargument für die heutzutage so laut verkündigte ästhetische Theorie, daß die Musik mit der Darstellung von Gefühlen schlechterdings nichts zu schaffen habe. Wohnte ihr irgend welcher specifische Empfindungsgehalt inne, so ruft man uns zu, wie könnten dann dieselben Weisen den verschiedensten Worten das Geleit geben? Die gleiche Erscheinung gewahren wir nun freilich in jedem Strophenlied und in zahlreichen andren Vocalcompositionen. Unendlich oft tritt in der Oper, im Oratorium der Fall ein, daß bei den mannigfachsten Wendungen des Textes die nämlichen melodischen Motive wiederkehren. Alles das beweist jedoch nur, daß die Ausdrucksfähigkeit der Töne eine viel allgemeinere ist, als die der Worte. Ob jene jubeln oder klagen, stets pflegen ihnen Herz und Mund weit voller zu sein als diesen. Aber den Gegenstand ihrer Freude oder Trauer können sie aus eigenem Vermögen uns nicht nennen. Weil die Musik einzig die Urrhythmen alles Empfindens kündet, hat sie den

gleichen Ausdruck für die verschiedenartigsten Erscheinungsformen desselben Gefühls. Schon in dem ästhetischen Glaubensbekenntnis, das der Verfasser in der Einleitung abgelegt, ist dieser Punkt zur Sprache gekommen. Auf das dort Gesagte und vor Allem an das dabei angerufene Zeugnis Moritz Hauptmanns sei hier deshalb noch einmal ausdrücklich hingewiesen. Namentlich sind Bachs weltliche Compositionen zum großen Theil in die für den Gottesdienst bestimmten übergegangen, eine Seelenwanderung, die sich nur darum so zwanglos vollzog, weil beide gar keinen wesentlichen Gegensatz erkennen lassen, einer stets im Geist und in den Formen der protestantischen Kirchenmusik empfindenden und gestaltenden Phantasie entstammten. Mochte er an den engsten häuslichen Kreis, an ein Concertpublikum oder an die zu sonntäglicher Andacht und Erbauung versammelte Gemeinde mit seiner Kunst sich wenden, immer sollte sie den Schöpfer aller Dinge loben und preisen. Eine zum Gebrauch der Schüler verfaßte Anweisung in den Elementen des vierstimmigen Satzes hat er mit den Worten eingeleitet: „Des Generalbasses Finis und Endursache soll anders nicht, als nur zu Gottes Ehre und Recreation des Gemüths seyn. Wo dieses nicht in Acht genommen wird, da ist's keine eigentliche Music, sondern ein teuflisches Geplärr und Geleyer." Es ist, als hörte man Luther, genau so hat er über die Musik, „diese köstliche, nützliche und fröhliche Creatur Gottes, der der Satan sehr feind" gedacht, geredet und geschrieben. Was uns nun aber die höchste Bewunderung abfordert, das ist die königliche Freigebigkeit des Bach'schen Genius. Er mochte selbst gegenüber dem flüchtigsten, geringfügigsten äußeren Anlaß nicht kargen mit seinem Besten. Vielleicht hat unter sämmtlichen Meistern nächst Beethoven keiner den homerischen Schlaf so selten geschlafen. Daß auch Bach bisweilen auf den ihm so geläu-

figen Wegen des Contrapunktes neben den Worten, gänzlich unbekümmert um deren Sinn, hingeschlendert, wer wollte es leugnen. Verhältnismäßig schmalen Raum nimmt jedoch in der kaum zu übersehenden Reihe der Werke das Mittelgut ein. Dabei bezeugt die Beschaffenheit der Manuscripte, wie rasch und leicht die schwierigsten polyphonen Combinationen aus der alles gewährenden Feder geflossen. Es fehlt zwar nicht an mancherlei Correcturen im Einzelnen, aber nirgends gewahrt das Auge die Spur von einem Ringen mit der Aufgabe, von mühselig umhertastenden Versuchen, das innerlich Geschaute in die Erscheinung zu rufen.

Unter allen aus der Hand des Menschen hervorgegangenen Klangwerkzeugen hat zuerst die Orgel die künstlerische Weihe empfangen. Sie ist deren bereits zu einer Zeit theilhaftig geworden, in welcher die weltliche Instrumentalmusik noch nicht über ihre rohesten, unbeholfensten Anfänge hinausgekommen war. Die durch eine lange Reihe von Generationen von den alten niederländischen, italienischen, deutschen Meistern mit ihrem besten Vermögen gepflegte Orgelkunst gipfelt in dem Schaffen Bachs. Nicht nur verhält sich dasselbe zu dem der Vorgänger wie die Erfüllung zur Verheißung, es hat auch das ganze, der Königin der Instrumente, diesem versteinerten Orchester zugewiesene Ausdrucksgebiet in dem Maße sich zu eigen gewonnen, umfaßt und erschöpft, daß den Nachfolgern nichts mehr hinzuzufügen übrig geblieben. Der Weg zum Verständnis unsres Meisters führt durch seine Orgel-Compositionen, oder geht vielmehr von ihnen aus, denn ihm sind sie mit ihrem wunderbaren, formellen Gefüge wie mit ihrem überquellenden geistigen Gehalt vorbildlich für alle andren Gattungen der Kunst gewesen. Bald waltet in diesen Stücken von Anfang bis zu Ende nur freie Erfindung, bald liegen ihnen bestimmte Kir-

chenmelodien zu Grunde. Die letztere Art fällt ihrem Umfang und noch mehr ihrer Bedeutung nach besonders ins Gewicht, giebt sie doch aufs Sinnfälligste den echt deutschen Kern, den durchaus volksthümlichen Zug im Wesen Bachs zu erkennen. Wie Kinder die Knie des Vaters, wie die Reben die Ulme, so umklammern, um ein schönes Wort von Marx zu wiederholen, seine Gebilde den protestantischen Choral. Dieser war recht eigentlich der Jungbrunnen, aus welchem die, wenn sich selbst überlassen, gar leicht einem todten pedantischen Formenspiel verfallende Orgel immer von Neuem frische Kraft und Anregung geschöpft. Viele alte Kirchenlieder stammen bekanntlich unmittelbar aus dem Munde des Volkes. Ursprünglich weltliche Melodien, streiften sie den profanen Text und die ihm entsprechende rhythmische Gliederung ab und gingen solchergestalt geläutert und veredelt in den Gebrauch der Gemeinde über, für deren sonntägliche Andacht das musikalische Weihegefäß abgebend. „Am protestantischen Choral (sagt Spitta), an diesen aus dem Herzen des Volkes herausgedrungenen Urweisen, sollte die Orgelkunst jenes Naturelement finden, das die romanischen Völker ihr nicht geben konnten, jenen lauteren, unverfälschten Inhalt, der sie stärkend nach allen Richtungen durchdrang. Und nicht nur eine Fülle neuer melodischer Erfindung sollte aus ihm zuströmen, sondern an ihm und durch ihn bildeten sich ganz neue Kunstformen, entwickelte sich ein ungeahnter Reichthum harmonischer Combinationen, eine ungekannte Geschmeidigkeit der Instrumental-Polyphonie."

Es muß daran erinnert werden, daß für eine Zeit, in welcher die Kirche das gesammte Denken und Empfinden der Menschen umfing, der Choral noch eine ganz andre Bedeutung hatte, wie für die unsrige. Sind heutigen Tages der Concertsaal und das Theater die vornehmsten öffentlichen

Heimstätten der Tonkunst, so verdankte sie ehedem lediglich ihrer Theilnahme am Gottesdienst die Gelegenheit, zu den Massen zu reden. Wenn die wohlbekannten, den verschiedenen kirchlichen Gedenktagen zugeeigneten Weisen auf den breiten Schwingen des Orgelklangs gen Himmel stiegen, dann brachten sie nicht nur den, jedem einzelnen Feste entsprechenden religiösen Stimmungsgehalt, sondern auch die mannigfachsten Vorgänge aus dem Walten der Natur wie aus den Kreisen des häuslichen und gesellschaftlichen Lebens Allen vor die Seele. In Tannenduft und Kerzenglanz erschienen die Weihnachtsmelodien getaucht. Der ganze Frieden des Heims und der Familie zog mit ihnen ein in die Gemüther. Eine bunte Fülle von Bildern boten sie der Phantasie dar, die trauliche Enge des Hauses, den hellen Jubel der unter dem Christbaum versammelten Kinderschaar, die um die festgefügten Mauern brausenden Schneestürme, die in ihr winterliches Leichentuch gehüllte Erde. Die Ostergesänge verkündigten mit der Auferstehung des Herrn zugleich wie die Menschen wiederum „selber auferstanden, aus niedriger Häuser dumpfen Gemächern, aus Handwerks- und Gewerbes-Banden, aus dem Druck von Giebeln und Dächern, aus der Straßen quetschender Enge.“ In den Pfingstliedern spiegelte sich die lachende Frühlingspracht der festlich geschmückten Natur ab. Von alle dem haben Bachs Orgelchoräle etwas in sich aufgenommen. Er setzte sie, bemerkt recht treffend einer seiner Schüler: „nicht nur so obenhin, sondern nach dem Affect der Worte.“ Wie der seinen Bibelspruch nach allen Seiten hin deutende und erläuternde Prediger, nicht anders verfährt der Componist mit der den Sinn des Textes zusammenfassenden und verkörpernden Melodie. Musikalisches und Poetisches, Form und Stimmungsausdruck decken einander dabei aufs Vollständigste. Dieselben Werke, die gegenüber der tech-

nischen Analyse bis hinab in das Kleinste Zeugnis geben von der höchsten contrapunktischen Meisterschaft, sie offenbaren nicht minder die unversieglich schöpferische Genialität des urkräftigsten Künstlergemüthes. Mit andren Worten: zur Strenge und Reinheit des klassischen Stilideals gesellt sich der Blüthensegen der Romantik. In allem Vollendetsten, das die Welt der Töne aufweist, tritt diese Vereinigung zu Tage. Ihr begegnen wir in der Bach'schen Kirchenmusik, in der Mozart'schen Oper, in der Beethoven'schen Symphonie.

Wie der Choral aufgehört hat zur lebendigen idealen Habe des heutigen Geschlechts zu zählen, so ist auch dessen Ohre die gewaltige Stimme des königlichen Instruments fremd geworden, an welchem sich das gesammte Schaffen unsres Meisters emporgerankt. Seitdem die Kirche die Pflege der Musik an den Concertsaal abgetreten, mußte die Orgel mehr und mehr ihre specifische Bedeutung verlieren. Ehedem das vornehmste unter sämmtlichen Instrumenten, ist sie allmählich zu einer untergeordneten Gehilfin des Gottesdienstes herabgesunken. Auf das immer ausschließlicher bevorzugte Klavier wurde ein Theil der ihr gewidmeten Schöpfungen hinüber getragen; bei Weitem die meisten sind für die Gegenwart so gut wie nicht vorhanden, nur einer geringen Zahl von Eingeweihten eine Quelle des Genusses und der Erbauung geblieben. Wie äußerst Wenige vermögen wohl die Begeisterung zu verstehen und nachzufühlen, die aus den folgenden Worten Schumanns zu ihnen redet: „Da spieltest Du, Felix Mendelssohn, Mensch von gleich hoher Stirn wie Brust, kurz darauf einen seiner (Bach ist gemeint) variirten Choräle vor: der Text hieß ‚schmücke dich, o meine Seele', um den Cantus firmus hingen vergoldete Blättergewinde und eine Seligkeit war darein gegossen, daß Du mir selbst gestandest: wenn das Leben Dir Hoffnung und Glauben ge-

nommen, so würde Dir dieser einzige Choral Alles von Neuem bringen.“ Auch in sehr vielen, zu keinem Kirchenlied in Beziehung stehenden Bach'schen Orgelcompositionen wird man bei näherer Bekanntschaft reichsten poetischen Stimmungsgehalt gewahren. Es sei z. B. nur an das unbeschreiblich mächtige C-moll-Präludium mit Fuge oder an das so milde, liebliche in C-dur $^9/_8$ Takt erinnert. Wie schon bemerkt, sind heutzutage fast alle diese Sachen bloß noch durch die Vermittelung des Klaviers zugänglich. Einige haben sogar in dem Concertrepertoire unsrer Pianisten einen Platz gefunden, gehen aber hier zumeist ihres ursprünglichen Charakters gänzlich verlustig. Während sie dem Bravourbedürfnis dienen müssen, pflegt an die Stelle der ihnen eigenen Würde und Gebundenheit stilloseste Unruhe und Zerfahrenheit des Ausdrucks zu treten.

Sind Bachs Orgelwerke die edelsten Blüthen einer nach Jahrhunderten zählenden Entwickelung, so hat grade umgekehrt seine Klaviermusik etwas Keimartiges, Knospenhaftes. Jene lenken unsren Blick zurück in eine weit entlegene Vergangenheit, in dieser regen sich bereits die Geister der Zukunft. Scheint nicht die chromatische Phantasie wie mit ausgestreckter Hand auf Beethoven, namentlich auf dessen D-moll-Sonate zu weisen? Die Verwandtschaft ist so sinnfällig, daß von einem bloßen Spiel des Zufalls keine Rede sein kann, vielmehr der von dem älteren Meister auf den jüngeren geübte Einfluß offen zu Tage tritt. Kund thut er sich vor Allem in der beiden gemeinsamen, sonst in der Instrumentalmusik so ungewöhnlichen Verwendung des Recitativs. Hätte uns Bach auch nichts weiter hinterlassen, als das wohltemperirte Klavier, wir müßten ihn den größten Denkern und Dichtern in Tönen beizählen. Sein Schatzkästlein, im engsten Raum eine Sammlung von Kleinodien aus seinem

Kunstvermögen hat es A. B. Marx genannt. „Im temperirten Klavier (sagt Moritz Hauptmann gleich in dem ersten an Franz Hauser gerichteten Briefe) sind doch Sachen, gegen welche alles winzig ist. Im wunderbaren Reichthum der Combinationen wohl längst unbestritten, aber auch in der Tiefe des Ausdrucks — bequem sind sie freilich ebenso wenig zu hören als sie zu spielen sind, mit dem Hören ist auch nicht viel gethan, man muß sie so genau kennen, daß man sie gleichsam selbst wieder machen kann — aber dann muß man die Noten wieder los sein, und es ist schon eine Arbeit, die kennen zu lernen. Diese herrlichen Gebilde stehen ganz einzig da, alle Bedingungen ihres Daseins und ihrer Entwickelung in sich tragend, so vollendet und durch sich selbst lebend, daß man Kunst und Künstler daraus wegzuleugnen versucht werden könnte, wie den Schöpfer aus der Natur, der sie so göttlich machte, daß sie durch innere Nothwendigkeit fortbesteht.“ — Zu den beiden klassischen Zeugen gesellt sich als dritter Ferdinand Hiller. Ihm ist das wohltemperirte Klavier „die Bibel des Pianisten. Reiche melodische Erfindung eint sich der gesündesten, kräftigsten, aus der organischsten Mehrstimmigkeit hervorwachsenden Harmonie. Die kurzen Tonstücke, die das Werk enthält, sind von der größten Mannigfaltigkeit in Erfindung und Stimmung und von einer Formvollendung, die nicht ihres Gleichen hat. Echt instrumentaler Natur, ist die bewegliche Flüssigkeit der Figuren ganz und gar der Eigenartigkeit des Instrumentes angemessen. Man mag durch längste Bekanntschaft mit dem Charakter, mit den Motiven und Gängen aller Stücke noch so vertraut sein, die unendliche, dem Componisten zur zweiten Natur gewordene Kunst, die in diesen Tongeweben herrscht, wird ihren Zauber nie verlieren, — ja man wird immer neue Wunder darin entdecken. Und mit welcher Genialität ist die Ausführung der vielfach ver-

schlungenen Melodien der Möglichkeit dessen anbequemt, was wir mit unsren zehn Fingern leisten können! In keiner Note machen sich die beengenden Fesseln fühlbar, welche die Hände dem freien Schalten und Walten der verschiedenen Stimmen auferlegen. Es giebt kein zweites Werk, welches dem Ausübenden eine gleiche Vereinigung böte reichster, festester Musik, mit Mitteln zu technischer Ausbildung.“ Das wohltemperirte Klavier und die Beethoven'schen Sonaten sind nach der einstimmigen Meinung aller Sachkundigen als die genialsten Schöpfungen innerhalb der gesammten, dem Instrument zugeeigneten Production zu bezeichnen. So oft Hummel als Virtuose und Improvisator vor dem Publikum zu erscheinen gedachte, nahm er das erstere zur Hand, um sich „pianistisch zu üben und musikalisch zu kräftigen“, und das Nämliche wird uns von Chopin berichtet. Dem Künstler wie dem fortgeschritteneren Dilettanten ist das Studium des Werks eine unerschöpfliche Quelle der Anregung, Belehrung, Erbauung. Wer der ethischen Bedeutung unsrer Kunst so recht inne werden will, der vertiefe sich nur mit heißem Bemühen in diese Präludien und Fugen. Finden wird er hier „Seelenruhe inmitten allen harmonischen Reichthums, Gehobenheit des Gemüthes ohne nervöse Aufregung, wohlthuende Befriedigung in den Klängen ohne gemeinen sinnlichen Reiz.“ Eine unendlich weite hehre Tonwelt thut sich uns da auf, der gegenüber wir mit dem in die wonnige Betrachtung des Makrokosmus versenkten Faust bewundernd ausrufen: Wie alles sich zum Ganzen webt, ein's in den andern wirkt und lebt! Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen und sich die goldnen Eimer reichen! Mit segenduftenden Schwingen vom Himmel durch die Erde dringen, harmonisch all' das All durchklingen! — Freilich verlangen, wie wir schon aus Hauptmanns Munde vernommen, diese wunderbaren Gebilde mehr

als uns bloß vormusicirt zu werden. Sie dulden gleich so vielen Beethoven'schen Sonaten — immer muß man der beiden Meister neben einander gedenken — keinen Vermittler. Ihres befreienden und erlösenden Inhalts wird nur theilhaftig, wer selbst Hand anlegt, ihn durch die eigene Thätigkeit in die Erscheinung ruft. Diese Stücke reden mit Engelszungen zu Jedem, der ihnen die geschlossenen Lippen öffnet, entrücken ihn der egoistischen Enge und Gebundenheit seines Sonderwesens. Allen inneren Zwiespalt versöhnend, unsre Schmerzen sänftigend, unsre Leidenschaften bemeisternd, geben sie der Seele den verlorenen Frieden zurück. Fürwahr, eine ähnliche Kraft wohnt ihnen inne wie dem inbrünstigen Gebet.

Quillt uns bereits eine Fülle jungen, frischen, den kommenden Frühling verkündenden Lebens aus Bachs Klavier-Compositionen entgegen, so gilt von seiner Orchestermusik keineswegs dasselbe. Diese trägt durchaus den vorklassischen Charakter. Dem Gefühlsausdruck ist die Zunge noch gebunden, er liegt in den Fesseln jener contrapunktischen Kunst, die auf den Orgelstil als auf ihr Vorbild hinweist. Ganz embryonische, gangartige Motive vertreten die Stelle der freien, blühenden, im Wellenspiel des Wohllauts auf- und niederwogenden Instrumentalmelodie. Auf jeden Reiz des Colorits müssen wir verzichten. Wie Orgelregister sind die verschiedenen Factoren des Orchesters behandelt, nur für die Zeichnung nicht als unerschöpfliche Klang- und Farbenspender in Anspruch genommen. Dazu kommt der jeder breiteren Entwickelung wehrende knappe Rahmen der einzelnen Sätze, die mit Ausnahme der Ouvertüre sämmtlich ihren Ursprung aus allerlei französischen und italienischen Tanzweisen herleiten. Die moderne Symphonie hat in dem Menuett, der freilich immer mehr dem weit freieren und reicheren Scherzo den Platz geräumt, eine Erinnerung an diese Herkunft be-

wahrt. Nicht gleichzeitig mit- und nebeneinander haben die einzelnen Gattungen der Musik geblüht. Weit länger als der Gesang, der durch das ihn begleitende Wort schon sehr bald in die Region des sich empfindenden Geistes emporgehoben ist, mußte die instrumentale Kunst in der Freude an der rein formalen Gestaltung beharren. Kann man doch die letztere recht eigentlich als ihre Heimat bezeichnen, in der sie zu gesunder Kraft und Fülle erwachsen, als das mütterliche Urelement, in welches sie selbst auf den höchsten Stufen der Entwickelung immer wieder zurückgetaucht, um daraus gestärkt und gleichsam neugeboren hervorzugehen. Die klassische Periode der Kirchenmusik neigte sich bereits zu Ende, während die Symphonie noch im Schoße der Zukunft ruhte. Erst die Meister der Wiener Schule sind in ihren Orchesterwerken nicht allein Tonbildner, sondern auch Seelenmaler gewesen, haben Formen erfunden, so weit, biegsam und nachgiebig, um den ganzen Reichthum des menschlichen Herzens in sich aufzunehmen und abzudrücken. Die Bekanntschaft mit den Suiten und Concerten Bachs und Händels — bei den letzteren wird darüber noch weiter zu reden sein — ist gewiß in kunstgeschichtlichem und kunstpädagogischem Betracht von großem Nutzen, aber diese Werke entbehren der lebendigen Beziehung zu unsrem Empfinden und Genießen, vermögen nicht mehr den Hörer zu erfreuen, seine Theilnahme zu sättigen.

Katholische und protestantische Kirchenmusik verhalten sich zu einander wie Transcendenz und Immanenz. Jene hat ihren reinsten Ausdruck in Palestrina, diese in Bach gefunden, deren Werke darum den tiefsten Stimmungsgehalt und zugleich den charakteristischen Gegensatz der beiden Bekenntnisse aufs Ueberzeugendste widerspiegeln. Nach dem römischen Dogma ist das Priesterthum nicht allein der Hüter und Verkünder, sondern recht eigentlich das Gefäß der göttlichen

Wahrheit. Ihr Verständnis bleibt dem Laien ewig versagt, theilhaftig wird er bloß ihrer erlösenden Wirkungen, und zwar lediglich durch die Gnadenmittel der Kirche, keineswegs aber durch die sein Herz erfüllende Kraft des Glaubens. Die erstere ist stets das Medium, ohne welches zu dem blöden Auge der Menge nicht einmal ein schwacher gebrochener Abglanz der überirdischen Herrlichkeit gelangen könnte. Der evangelische Christ, wenn auch bedürftig des geistlichen Rathes und Zuspruchs wie gemeinsamer Andacht und Erbauung, sucht und findet doch nirgend anders das Heil als im eigenen Gemüth, in seiner Empfänglichkeit für die himmlische Botschaft. Ihm sind der Inbegriff der Offenbarung, selbst ihre tiefsten, dem Verstand ewig unergründlichen Mysterien etwas Lebendiges, dem Gefühl unmittelbar Gegenwärtiges, das Diesseits durch keine Kluft vom Jenseits geschieden, das letztere vielmehr die Heimat, deren trauliche Grüße ihn stets begleiten, den Müden stärken, den Irrenden zurechtweisen, den Verzweifelnden aufrichten. Vornehme Größe und Erhabenheit kennzeichnet die katholische, wärmste, bewegteste, jedes Wort des Textes durchdringende und ausdeutende Innerlichkeit die protestantische Kirchenmusik. Die eine verdankt ihre, gleich einem hehren Wunder aus der krausen Scholastik der überlieferten Satzkunst hervorbrechende Blüthe dem Bunde zwischen der Renaissance, zwischen dem unter ihrem Einfluß geläuterten Schönheitssinn und dem im Schoße des alten Bekenntnisses durch den Kampf mit der Reformation von Neuem geweckten schöpferischen Vermögen. Die andre bedurfte noch geraumer Zeit, um sich zu vollenden, forderte sie doch gemäß der alles beherrschenden Richtung auf das Individuelle den Tönen eine Macht, Bestimmtheit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks ab, welche selbst dem gewaltigsten Genius nur der im Verlauf von Jahrhunderten aufgehäufte Reichthum der verschiedensten

vocalen und instrumentalen Formen und Darstellungsmittel gewähren konnte. Die katholische Kirche hat sämmtliche Künste in ihren Dienst genommen, die bildenden wie die redenden, die evangelische bloß die letzteren. Aber dort ist auch die Musik vorzugsweise architektonisch, plastisch, malerisch geblieben, hier dagegen um so inniger an die Poesie geschmiegt, kaum minder sprechsam als die dem Gedanken und seinem beflügelten Träger, dem Wort, die Zunge lösende Schwester. Formale Schönheit waltet auf der einen, charakteristische Bedeutsamkeit auf der andren Seite als oberstes Gesetz.

Die katholische Tonkunst, nicht durch priesterliche Weihe mit dem von ihr ergriffenen Gegenstand geeint, sondern diesem nur in scheuer laienhafter Demuth nahend, muß sich begnügen, ihn mit dem köstlichsten Festschmuck zu umgeben, ihren verklärtesten Wohllaut, ihre edelste Klangfülle, ihre gestalten- und farbenreichsten Gebilde am Altar darzubringen. Sie gleicht dem zu einem Liebeswerk getriebenen Weibe, das auf Jesu Haupt ein Gefäß duftenden Wassers ausgegossen. Die Verbindung zwischen den Worten und den Tönen bleibt hier stets eine äußerliche, weil die letzteren darauf verzichten müssen, den in jenen niedergelegten, dem rein menschlichen Empfinden und Vorstellen gänzlich unnahbaren geistigen Gehalt sich anzueignen. Was uns die frommen Gesänge der alten italienischen Meister vor die Seele bringen, ist die alle staubgeborenen Herzen durchschauernde Ehrfurcht gegenüber den Geheimnissen der Ewigkeit. Die Musik unterfängt sich keineswegs, die ihr anvertrauten heiligen Texte zu deuten, einzig den Nachdruck und die Feierlichkeit der Verkündigung will sie steigern. Es giebt in der That nichts Mystischeres, Weltentrückteres, Erhabeneres als die Tonsprache Palestrinas und seiner Geistesverwandten. Von keiner Dissonanz angefochten, jeder rhythmischen Bestimmtheit bar, sämmtliche Unter-

schiede und Gegensätze in dem ruhigen, gleichmäßigen Strom der Harmonien auflösend, ruft sie uns immer wieder nur das Eine zu: Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden! Mit solcher Allgemeinheit des Ausdrucks konnte sich indessen die Musik auf die Dauer nicht begnügen. Je mehr sie im Verlauf der weiteren Entwickelung, zumal in der Oper, des ihr eingeborenen Vermögens inne geworden, um so unwiderstehlicher fühlte sie sich getrieben, dasselbe auch als Genossin des Gottesdienstes voll und ganz zu bethätigen. Da aber die unantastbare Autorität der Kirche jede freiere Auslegung des Wortes verbot, mußte der künstlerische Drang Stoff und Anregung zu seinen Schöpfungen in dem sinnlichen Gepränge des katholischen Cultus suchen.

Ganz andre Wege hat unsre protestantische und zugleich nationale Kunst eingeschlagen. Daß sie statt der lateinischen Hymnen und des Textes der Vulgata den volksthümlichen Choral und das deutsche Bibelwort sich vornehmlich zu Unterlagen erkor, war die nächste unmittelbarste Folge ihrer geistigen Herkunft. Schon durch diesen Umstand allein trat sie in scharfen inneren Gegensatz zu der römischen Liturgie. Dieselbe zeigt sich bereits sehr früh von dem Gedanken beherrscht, daß ein Verständnis ihrer Formeln und Gebete dem Volke nicht nur nicht nothwendig, sondern selbst schädlich wäre. Es wurde, wie Döllinger bezeugt, von Rom aus streng verboten, die lateinische Liturgie zu übersetzen. Es hieße das — hat später ein Papst gesagt — das Heilige den Hunden, die Perle den Schweinen vorwerfen. Und seit Gregor VII. es für eine thörichte Frechheit erklärt hatte, beim Gottesdienst sich des nationalen Idioms zu bedienen, wagte man auch in Deutschland nicht mehr, dies zu thun. Ungleich wärmere, innigere Klänge als die durch schriftliche Ueberlieferung auf uns gelangte Redeweise eines fremden, längst untergegangenen

Volkes weckt nun aber in der Phantasie des Musikers der Laut der Muttersprache. Jene ist ihm nur ein Erwerb der Bildung, diese ein Theil der eigensten Natur. Dort bringt er seine Töne zu den Worten, hier quellen sie aus ihnen hervor. Weil ferner das evangelische Bekenntnis von einem qualitativen Unterschied zwischen Priester- und Laienthum nichts weiß, sondern alle Segnungen der Religion, ihre ganze, das Denken erleuchtende, den Willen stärkende, das Gefühl läuternde Kraft in die Tiefen des gläubigen Gemüthes, in die Bereitschaft jedes Einzelnen für die göttliche Gnade verlegt, mußte die aus dem Schoße der Reformation geborene Kunst statt nur als demüthige Dienerin und Andachtsgehilfin der Kirche den Cultus zu geleiten und zu schmücken, den Beruf und die Fähigkeit beanspruchen, den innersten Kern und Gehalt des Christenthums zu ergreifen und ihn auf ihre Weise zur Erscheinung zu bringen. Die Töne konnten sich nicht mehr begnügen, ihre lauten, feierlichen Stimmen dem Worte zu leihen, dieses sollte in ihnen völlig aufgehen, durch sie eines neuen, höheren Lebens theilhaftig werden und so die letzte Bestätigung empfangen. Die katholische Kirchenmusik bleibt im Vorhof des Tempels, die protestantische begehrt den Eintritt in das Allerheiligste, der Verheißung eingedenk: so ihr mich von ganzem Herzen suchet, so will ich mich finden lassen. Während die eine sich vornehmlich zur Anbetung der Madonna getrieben fühlt, der irdischen Jungfrau, die des Wunders gewürdigt, den Gottmenschen zu gebären, lebt und webt die andre in diesem selbst, ihrem himmlischen Vorbild. Denn bei ihr handelt es sich auch um eine Incarnation, um die Verkörperung übersinnlichster Mystik in Sang und Klang. Sie ist deshalb die nothwendige Ergänzung der Predigt, übersetzt deren Gehalt in die Sprache der Empfindung und Phantasie. Und in diesem Sinn hat der

größte Meister, dem die Reformation geheißen, Zeugnis abzulegen von ihrem Wesen, seines Amts gewaltet. Wohl dürfen wir mit Mosevius sagen: „Bach liefert keine Musik neben dem Texte, keine Melodien zum Texte, die ohne diesen durch sich selbst völlig befriedigen, etwa durch ihn nur Erklärung, vor falscher Auffassung sichernde, bestimmtere Bedeutung erhalten. Nein, er durchdringt das Wort in seiner geistigen Tiefe, hebt durch die Tonkunst seinen Sinn hervor, erklärt es in Tönen zur Offenbarung seines ganzen Inhalts, wiederholt es, seine Bedeutung verstärkend, erweiternd, betrachtet es in verschiedenem Sinne, mit einem Worte: Bachs Kirchenmusik ist eine vollständige Exegese des ihr zu Grunde gelegten Textes. Für jedes Gefühl, für jede Empfindung, für jede Anschauung stand ihm der Ausdruck zu Gebote, und er giebt ihn ebenso tiefsinnig, als innig und wahr. Jede erneute Veranlassung ihres wiederholten Erwachens führt ihm auch den neuen Ausdruck dafür zu, und diesen immer wieder ebenso kunstreich als ungekünstelt. Er läßt uns aber nicht allein die Regungen des religiösen Gemüthes erkennen, mit ihnen macht er uns auch die Veranlassung dazu anschaulich; er zeichnet alle Zustände, innere und äußere, mit minutiöser Beachtung auch der kleinsten Merkmale, wie sie sich seinem Seherblicke aus den vorliegenden Textesworten ergeben; er sucht sie nicht hervor, sie dringen sich ihm auf, seiner Auslegungskunst wie natürlich entgegenströmend. — Seb. Bach legt nicht allein Befriedigung, Freude, Wonne und Jubel, Sehnsucht und Wehmuth, Traurigkeit und Schmerz in den Charakter seiner Tonstücke, er malt sie auch im Einzelnen aus. Jedes Wort belebt und bezeichnet sein musikalischer Ausdruck. Bach durchzieht in seinen Gesängen mit uns die ganze Welt, lebt alle Zustände und Verhältnisse mit uns durch und begleitet uns bis an den Rand unsres offen stehen-

den Grabes, welches er uns in freudiger Hoffnung und Erwartung eines künftigen seligen und verklärten Lebens zeigt."

Da nach katholischer Auffassung die Kirche allein Mund und Stimme hat in Sachen des Glaubens, ist der Chor das eigentliche Organ der ihr dienenden Tonkunst. Je mehr diese entartete und verweltlichte, um so breiteren Raum gewährte sie dem von der Oper herübergenommenen, stets subjectiv gefärbten Sologesang. In der evangelischen Kirchenmusik ist der Chor, als Symbol der idealen christlichen Gemeinde, zwar von hervorragender Bedeutung, neben ihm hat jedoch die Einzelstimme als Trägerin des individuellsten Empfindungsgehaltes volles Heimatsrecht. Ohne die Bach'schen Recitative und Arien wären grade die feinsten, tiefsten, innigsten Regungen und Kundgebungen des religiösen Gefühls unausgesprochen geblieben. Man denke z. B. an die Gestalt des Evangelisten in der Johannes- und Matthäuspassion, an das „Es ist vollbracht" in der einen, das „Erbarme dich" in der andren, an den dritten Glaubensartikel und das „Agnus Dei" in der H-moll-Messe. Es ist freilich nicht in Abrede zu stellen, daß Bachs Solosätze weit mehr des Veralteten, Schablonenhaften enthalten, als seine Chöre; namentlich wegen ihres zopfigen, vergilbten, widerhaarigen Figurwerks sind uns manche Arien fast ganz ungenießbar. Was nun aber den durch das innerste Wesen kirchlicher Kunst bedingten Chorstil anlangt, so liegt auf der Hand, daß hier, wo alle Stimmen Gottes Wort verkünden, sie auch insgesammt gleiche musikalische Geltung fordern. Keine von ihnen soll nur der andren wegen da sein, bloß füllen und begleiten, vielmehr jede ein selbständiges Leben haben und bethätigen. Der katholischen und protestantischen Kirchenmusik ist darum die Polyphonie gemeinsam, in beiden jedoch, dem Geist der Bekenntnisse entsprechend, sehr verschieden geartet. Oft hat

man die Chöre Palestrinas mit einem feierlichen Reigen himmlischer Gestalten oder mit der Harmonie der Sphären verglichen. Alle einzelnen Stimmen sind von der nämlichen Empfindung beseelt, durch die ungetrübteste Eintracht des Ausdrucks verbunden. In ruhiger, glanzumflossener, aber unnahbarer Majestät und Erhabenheit stellt sich das, Dank den Gnadenmitteln der Kirche geoffenbarte Jenseits dem inneren Blicke dar, und anbetend sinkt die gesammte Menschheit vor der überirdischen Erscheinung auf die Knie. Nirgends ein Ringen oder auch nur die Sehnsucht nach einer Vermittelung zwischen den beiden Welten, geschweige nach ihrer Durchdringung und Verschmelzung, sondern auf der einen Seite bloß stille Größe und Hoheit, auf der andren lediglich passive Andacht und Demuth. An das Drama mit seinem Widerstreit der Charaktere, an die daraus sich ergebenden Reibungen, Verwickelungen, Lösungen gemahnt hingegen die in der Fuge gipfelnde, die Individualität der einzelnen Stimmen aufs Schärfste hervorhebende Bach'sche Polyphonie. Während jede von ihnen ihren eigenen Gang geht, gleichsam ihre besondere Sprache redet, fügt sich doch alles zum vollendeten einheitlichen Ganzen. Unbeschreiblich ist die von den Tönen widergespiegelte Mannigfaltigkeit der innigsten Wechselbeziehungen zwischen dem subjectiven Empfinden und den durch die Worte angeregten Vorstellungen. Um den Sinn des Textes zu erschöpfen, zerlegt ihn die Musik in seine Elemente, aber nur damit aus der Trennung, aus dem Neben- und Gegeneinander der sich entwickelnden melodischen Gebilde eine neue, höhere, in allen Theilen bewiesene und durchlebte Synthese hervorgehe. Staunenswerth ist der unversiegliche Reichthum geistvollster Einzelheiten und noch bewunderungswürdiger die Straffheit und Festigkeit des Gesammtgefüges, das gleichmäßig im Größten wie im Kleinsten waltende

organische Gesetz. „Alle Werke Bachs (sagt Robert Franz) zeigen die geschlossenste Stimmung, die sich fest und sicher durch den Verlauf zieht. Unsrer Zeit, deren Blick so sehr vom Einzelnen beherrscht wird, kommt es fast unbegreiflich vor, wie die alten Meister bei aller Liebe, die sie dem Detail zuwandten, stets das Auge klar und frei zu erhalten wußten, um über ihm die allgemeinen Grundverhältnisse und deren harmonischen Zusammenhang nicht zu vernachlässigen. Ihr künstlerisches Empfinden war noch ein durchaus einheitliches — eine reine und durchsichtige Atmosphäre breitet sich ungetrübt über ihren Werken aus, ein gleichmäßiges Licht, der Abglanz der eigenen Seelenstimmung des Künstlers durchleuchtet die Welt, die sie schaffen und alle ihre Gebilde.“ Gar nicht genug beherzigen können wir aber auch darum den verständigen Rath desselben trefflichen Bach-Interpreten, wenn dieser uns zuruft: „Nach unsrem Dafürhalten kommt es bei Bach viel weniger darauf an, das sogenannte Stimmgewebe in allen Details zu verfolgen: wie in einem Dome die unzähligen Einzelnheiten und Verzierungen nur dazu dienen, dem großen Ganzen Leben und Bewegung zu geben, nicht aber die Aufmerksamkeit des Beschauers von ihm abzulenken, ebenso möchte es sich mit der Bach'schen Polyphonie verhalten. Bachs Harmoniefolgen entfalten sich meist in großen, breiten Verhältnissen — die Grundbässe weisen es deutlich genug nach —; diese großen Gruppen löst er durch melodisch fließende Stimmführung scheinbar in kleinere auf, wodurch eine Menge Nebenharmonien entstehen, die geschäftig hin und her drängen. Wer nun diese flüchtig vorüberschwebenden Wesen zu verfolgen suchen wollte, würde daran scheitern, daß, ehe noch das Eine abgeschlossene Form erhalten hat, schon das Andre hervordrängt, um eben so schnell einem Dritten zu weichen, daß alles Einzelne dem Ohre zu entschlüpfen scheint. Die wahre

Bedeutung des Details wie des Ganzen geht verloren, wollte man Bach so hören. Man muß vielmehr jene großen Verhältnisse aufzufassen, sie innerlich in sich nachzubilden suchen, und von dieser festen Basis aus mit sicherem Blick in jenes scheinbar verworrene, in Wahrheit aber höchst kunstreich organisch entwickelte Gewirr der einzelnen Stimmen hineinsehen lernen. Dann werden die Einzelheiten, in denen an jeder Stelle der Schwerpunkt liegt, die das entscheidende Wort zu reden haben, die die hauptsächlichsten Träger der künstlerischen Absicht sind, ohne Schwierigkeit wie von selbst heraustreten und das, was nur stützen, die musikalische Gestaltung nur stilvoll abrunden soll, wird keine störende und beirrende Wirkung mehr üben."

Die Bach'sche Muse zeigt je nach der Natur der von ihr ergriffenen Stoffe ein doppeltes Antlitz. Streng, finster, gramvoll ist das eine, mild, fröhlich, verklärt das zweite, jenes der Erde, dieses dem Himmel zugekehrt. Keiner hat so unerbittlich den selbstsüchtigen, immer von Neuem das schwache Herz bethörenden Glückseligkeitswahn Lügen gestraft, die Nichtigkeit aller greifbaren Güter und des auf ihren Besitz gerichteten Wünschens, Hoffens und Strebens, den ganzen Jammer der zwischen des Lebens Noth und der Furcht vor dem Würger Tod sich hindurchwindenden Creatur, mit einem Worte das vanitas vanitatum, vanitas so erbarmungslos in Tönen gekündet und ausgebreitet, wie unser Meister, in welchem deshalb der moderne Pessimismus gern einen seiner vornehmsten Propheten erkennen möchte. Die Wege beider gehen jedoch weit auseinander, denn gemeinsam ist ihnen nur die Negation. Hinter ihr liegt dem christlichen Sänger nicht die Wüste der Nirvana, sondern das durch das Evangelium verbürgte Heil. Die Verneinung ist hier lediglich die Prämisse einer um so lauteren Bejahung, der Glaube die einzige,

alles Weh endende, die Klage in Jubel, jeden Schmerz in Lust verwandelnde Auflösung der großen Dissonanz. Nichts Andres trägt die Tonsprache unausgesetzt im Herzen und auf den Lippen als jenes urchristliche: Ihr werdet mit Thränen säen, aber mit Freuden ernten. Zu ihm verhält sich die überschwängliche, das gesammte innere und äußere Leben umfassende und durchdringende Fülle ihres geistigen Ausdrucks wie zum cantus firmus die ganze, aus ihm hervorbrechende, nur ihn deutende und bekräftigende Mannigfaltigkeit contrapunktischer Künste. Je schärfer der Gegensatz zwischen Zeitlichem und Ewigem erfaßt und dargestellt ist, desto beseligender die Versöhnung. Man darf deshalb hier wohl von „dramatischer" Gewalt des Ausdrucks reden, obschon das Allerwelts-Schlagwort bloß die Wirkung, nicht das Wesen der Sache bezeichnet. Zu den vielen Berührungspunkten zwischen Bach und Beethoven gehört auch der Beiden gemeinsame Zug: aus der Nacht zum Licht. Jene wie dieses wird uns von ihnen aufs Ueberzeugendste mit dem gleichen Realismus vor das innere Auge gebracht, nur strömt das letztere bei dem älteren Meister allein aus der unerschütterlichen Gewißheit seines Glaubens. Vollste Anwendung findet auf ihn Luthers Ausspruch: Gott hat unser Herz und Muth fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kann's nicht lassen, er muß fröhlich und mit Lust davon singen und sagen, daß es Andre auch hören und herzukommen. Wer aber nicht davon singen und sagen will, das ist ein Zeichen, daß er's nicht glaubet und nicht ins Neue fröhliche Testament gehöret.

Gewiß ist alle Kunst, welchen Stoff sie auch gestalten mag — Stein, Metall oder Holz, Farben, Töne, Worte — lediglich sich offenbarende Schönheit. Jeder Versuch, das ihr

damit angewiesene Ausdrucksgebiet zu überschreiten, führt zurück ins Chaos. Weil aber der Begriff des Schönen Raum hat für die mannigfachsten Gegensätze, sind auch die Formen, in denen es zur Erscheinung kommt, äußerst dehnbar. Je tiefer die Richtung auf das Charakteristische in die Kunst eindringt, um so mehr wird der sinnliche Reiz ihrer Gebilde durch deren Bedeutsamkeit beeinträchtigt. Der Wohllaut, dies Urelement der Musik, erleidet deshalb die vielfältigsten Trübungen in solchen Werken, die sich nicht mit der Allgemeinheit eines kundzuthuenden Stimmungsgehaltes begnügen, sondern ihn nach jeder Seite hin zu erschöpfen und darzustellen trachten. Besonders schwer ins Gewicht fällt hier noch der folgende Punkt. Die christliche Kunst trachtet nach der Verwirklichung eines unerreichbaren Ideals, will sie doch das Unaussprechliche aussprechen, in endliche Formen das Unendliche fassen, das Sinnliche zum Träger und Gefäß des Uebersinnlichen machen. Allein grade dieser Widerspruch birgt in seinem Schoße eine Fülle productionskräftigsten Lebens. Kaum anders verhält es sich mit ihm wie mit dem Streben der Vernunft nach Erkenntnis der Wahrheit, das ja auch nimmer an sein Ziel gelangt. Wurde bisher die aller echten Kirchenmusik eigene Gleichberechtigung der einzelnen Stimmen daraus erklärt, daß ihnen insgesammt heilige Worte in den Mund gelegt sind, so erscheint sie uns jetzt unter einem neuen Gesichtspunkt. Die allem Irdischen abgewandte Empfindung heischt nothwendig den vergeistigtsten Ausdruck. Den verführerischen Schmeicheleien der Töne, ihrem Sinn berückenden Zauber setzt die strenge Zucht des polyphonen Stils unübersteigliche Schranken entgegen. Geschrieben steht: wachet und betet. Was forderte aber wohl dem Hörer wachsamere Aufmerksamkeit ab, als ein kunstreich verschlungenes Stimmgewebe? Er muß nicht bloß ganz Ohr sein, um keinen von

den sich ihm gleichzeitig darbietenden vielgestaltigen Eindrücken zu verlieren, sondern auch ganz Andacht und Erinnerung, um jeden Augenblick den Verlauf und Zusammenhang der auf den ätherischen Schwingen der Klänge so flüchtig vorübereilenden Erscheinung sich gegenwärtig zu erhalten. Die im Geiste und nicht im Fleische wandelnde Kirchenmusik soll die Weihe der Schönheit von dem reinsten Idealismus der Form empfangen. Denn diese erweist sich in sämmtlichen Gebilden der Phantasie als die den Stoff überwindende und verklärende Macht, als das künstlerische Widerspiel des sittlichen Willens. Polyphonie ist aber nichts Andres wie aufs Höchste gesteigerte, jede Seite des Materials ergreifende und durchdringende musikalische Gestaltung. Zwar gelten auch für sie die Gesetze des Wohllauts; derselbe hat jedoch hier nur den Werth eines zu beachtenden, nicht in sein grades Gegentheil zu verkehrenden Momentes. Noch weit mehr an das innere, denn an das äußere Ohr sich wendend, den Darstellungsmitteln, soweit es überhaupt deren Natur gestattet, die Körperlichkeit abstreifend, waltet die lebendige Vielstimmigkeit in allen wahrhaft kirchlichen Tonschöpfungen, in den vocalen und instrumentalen. Die Orgel, die ihr freiesten, breitesten Spielraum gewährt, nimmt eben deshalb eine so bevorzugte Stelle im Cultus ein.

Wir sind uns der Gründe bewußt geworden, aus denen der polyphone Stil zu seiner reichsten Entfaltung durch Bach gelangte. Hervorzuheben war in diesem Betracht namentlich zweierlei: der durch jedes Wort des Evangeliums in dem gläubigen Gemüth des Meisters geweckte tausendfältige Widerhall, von welchem nur die überschwänglichste Fülle thematischer Entwickelung einigermaßen erschöpfendes Zeugnis ablegen konnte, und das eigenste Wesen der contrapunktischen Kunst, die mit ihren Reibungen und Gegensätzen, mit ihren durch

die Selbständigkeit der Stimmen bedingten, aller Sinnenlust wehrenden Härten und Schärfen der einzig wahre musikalische Ausdruck urchristlichen, die unmittelbare Wirklichkeit aufs Schneidigste verneinenden Empfindens ist. Man hat lange genug die Bach'sche Tonsprache kalt, steif, trocken gescholten, ein Product des grübelnden und rechnenden Verstandes und darum auch bloß zu diesem redend. Ihre unergründliche Innerlichkeit galt dem nach mühelosem Genuß begierigen Ohr für gähnende Leere, ihr geistiger Reichthum für eitles Formenspiel, ihr schwungvoller Idealismus für quälerische Askese. Nicht bloß die Masse der Dilettanten hegte bis in die neuere Zeit diese Meinung, zu ihr bekannte sich auch die Mehrzahl der Musiker. Wen sollte es aber Wunder nehmen, daß der größte christliche Poet in Tönen, obschon zugleich von so echt nationalem Gepräge wie, Beethoven etwa ausgenommen, kein andrer unter unsren erlauchten Meistern, nur sehr allmählich den Weg zum Herzen seines Volkes gefunden! Je treuer die Kirchenmusik ihres heiligen Berufes waltet, desto mehr Selbstentsagung begehrt sie von uns. Zur Gewöhnung an ihren, den ungeübteren Hörer befremdenden vielstimmigen Aufbau muß die ganze Sammlung und Bereitschaft des aus dem Alltagsgetümmel nach dem stillen, sonntäglichen Gottesfrieden verlangenden Gemüthes sich gesellen. Keineswegs immer und überall sind wir der, den innersten Kern des Christenthums aussprechenden Verheißung „mein Reich ist nicht von dieser Welt“, würdig und gewärtig, die zu Sang und Klang in den Schöpfungen Bachs sich verkörpert. Man vergesse doch nicht, daß ursprünglich diese Cantaten, Passionen, Messen im engsten äußeren und inneren Zusammenhang mit dem Gottesdienst gestanden, sich einem durch ihn erhobenen, auf sie vorbereiteten Auditorium darboten, daß sie, aus der Kirche in den Concertsaal versetzt, nicht bloß eines stimmungsvollen

Rahmens, sondern sozusagen ihres geistigen Resonanzbodens verlustig gingen.

Spitta hebt sehr richtig hervor, um wie viel reicher und tiefer das kirchliche Empfinden Bachs als das seiner Zeit gewesen. Von Neuem lebte in ihm der Geist der Reformation auf mit seiner ganzen Kraft und Streitbarkeit, aber auch mit seiner ganzen Innigkeit und Gefühlswärme. Luther selbst hatte den speculativen und den rein menschlichen Gehalt des Christenthums, dessen dogmatische und die dem Gemüth zugewandte Seite gleich nachdrücklich betont. Den schönen Bund, der auf solche Weise zwischen Verstand und Herzen geschlossen worden, zerriß die orthodoxe Theologie. Daß in der von ihr beherrschten Kirche nicht jede künstlerische Productionsfreudigkeit versiegte, daß trotz des mistönigen Kanzelgezänks Orgelspiel und vielstimmiger Gesang im Schoße des Protestantismus immer herrlicher gediehen, zeugt von dem unzerstörbaren musikalischen Schöpfungsdrang des deutschen Volkes. Derselbe mußte um so mehr erstarken und sich verdichten, seitdem ihm der alle Segnungen der Religion aus der Kraft des subjectiven Empfindens, aus der frommen Einkehr in unser Gemüth herleitende Pietismus frische Nahrung zugeführt. „Es ist wahr," sagt Gustav Freytag, „das Leben war sehr arm an Liebe und Größe, aber das Bedürfnis zu lieben und ehren, welches so tief in deutscher Natur begründet ist, suchte nach dem Frieden angstvoll ein Imponirendes, Hohes, Festes, um dem eigenen verarmten und wankenden Leben einen Inhalt und Interesse zu geben. So klammerte sich der Sinn an die heiligen Bilder des Glaubens, die man sich wieder in stiller Andacht herzlich, hold, vertraulich herzurichten bemüht war. Aus solchen Herzensbedürfnissen des Volkes entwickelte sich ein neues Leben in der christlichen Kirche." Bach war weit entfernt, Partei für die eine oder

andre der beiden Richtungen zu nehmen, die mit ihrem Hader die protestantische Welt erfüllten. Wir haben früher gesehen, daß ihn Erziehung und Lebensstellung in die orthodoxen Kreise gewiesen, und es ist ihm nicht in den Sinn gekommen, sich von ihnen zu trennen. Ihr exegetischer Eifer, ihr ungestümer, das Bibelwort wie Schild und Schwert handhabender Kampfesmuth, sie klingen uns aus zahlreichen Werken entgegen. Man denke z. B. an die lehrhafte Strenge und Herbheit der Cantaten: „Erforsche mich Gott", „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir", an die klirrende Waffenrüstung, welche das gewaltigste Kriegs- und Siegeslied des Protestantismus, Luthers „Feste Burg", von den Tönen des Meisters empfangen und an vieles Andre der Art. Die überschwänglichste Weichheit der Empfindung war aber die Kehrseite und Ergänzung so unerschütterlicher mit ihrem: „Ich stehe hier, ich kann nicht anders, Gott helfe mir", einer ganzen Welt trotzbietenden Gläubigkeit. Auch der Pietismus — nur in seinem ursprünglichen Sinn ist hier von ihm die Rede — durfte auf die durch die Reformation von Neuem verkündigte christliche Wahrheit sich berufen, denn nicht mit geringerem Nachdruck als den Glauben fordert das Evangelium von seinen Bekennern die Liebe. In den Texten zu einer Menge Bach'scher Cantaten treten pietistische Anschauungen zu Tage und je mehr diesen die Fähigkeit, ja die Sehnsucht innewohnt, von der Musik ergriffen und gedeutet zu werden, um so lauteren Widerhall mußten sie in der Phantasie und dem Gemüthe des Componisten wecken. Die zärtliche Zwiesprache der Seele mit ihrem Erlöser, das Sichversenken in den unergründlichen Born göttlicher Gnade, die Flucht aus dem Wechsel und dem Wirrsal des Aeußerlichen und Zufälligen in die eigene Innerlichkeit, die frohe Hoffnung auf den Tod, der dem müden Erdenpilger die Pforte der ewigen Heimat

öffnet, alles das gewann erst durch die Sprache der Töne volle Wirklichkeit für das Gefühl. Damit ist zugleich die Verwandtschaft zwischen dem Wesen Bachs und der modernsten Romantik bezeichnet, die seit Beethoven unsre gesammte instrumentale Kunst beherrscht. Das Beiden Gemeinsame liegt in dem überströmenden Reichthum des Stimmungsgehaltes, in der Feinheit, Fülle und Mannigfaltigkeit des aus den tiefsten Quellen subjectiven Empfindens geschöpften seelenmalerischen Ausdrucks. Die Romantiker haben denn auch kräftig dazu geholfen, daß jetzt der alte Meister so breiten Raum in unsrer Tagesordnung einnimmt. Namentlich sind in diesem Betracht die Beethoven'schen Spätwerke von besonderem Einfluß gewesen, durch ihre weltfremde Mystik, ihren aller verlockenden Sinnlichkeit abgekehrten Idealismus, ihren unersättlichen thematischen Gestaltungsdrang sind wir mehr und mehr zum Verständnis Bachs erzogen worden.

Die Musik als solche ist rein lyrischer Natur; denn nur auf sich angewiesen, vermag sie Vorgänge weder zu berichten noch darzustellen. Wohl kann sie aber eine Erzählung oder Handlung begleiten und demgemäß eine epische oder dramatische Färbung annehmen. Das erstere findet im Oratorium, das letztere in der Oper statt. Beide berühren sich freilich vielfach, weil auch in jenen immer eine allerdings nur an das innere Auge sich wendende Handlung an uns vorüberzieht, in dieser nicht bloß Thaten geschehen, sondern auch von solchen berichtet wird. Die Kirchenmusik hat dagegen lediglich die Aufgabe, das religiöse Gefühl zu wecken und zu steigern, unser Gemüth von der greifbaren Wirklichkeit abzuwenden, ihm beseligende Kunde aus einer besseren, übersinnlichen Welt zu bringen. Sie unterscheidet sich deshalb von dem Oratorium wie der Oper durch größere Reinheit und intensivere Macht des lyrischen Ausdrucks. Ihren Werken

legt sie entweder die Worte der heiligen Schrift selbst oder allerlei von deren Geist erfüllte erbauliche und beschauliche Texte zu Grunde. Da aber jede geoffenbarte Religion ihre an erschütternden Begebenheiten reiche Geschichte hat, pflegen in diesen Tonschöpfungen epische und dramatische Elemente nicht zu fehlen, nur werden hinter den lyrischen die ersten beiden immer weit zurücktreten. Die katholische Kirchenmusik gipfelt in der Messe, die protestantische in der Cantate, was wiederum aus dem innersten Wesen der zwei Bekenntnisse sich erklärt. Das eine bietet dem religiösen Bedürfnis vor Allem den durch das Priesterthum vermittelten Cultus, das andre weist die Gläubigen zuerst und zuletzt an das eigene Herz. Dort umklammert deshalb die Tonkunst viel fester die Liturgie, hier greift sie vornehmlich nach dem kirchlichen Volkslied und nach dem durch den Stifter der Reformation verdeutschten Bibelwort, diesem kostbarsten geistigen Hausschatz jedes frommen evangelischen Christen.

Es handelt sich jetzt darum, den bereits in seinen allgemeinsten Grundzügen dargelegten Stil der Bach'schen Cantaten noch etwas genauer ins Auge zu fassen. Sie bestehen meist aus einer durch kürzere und längere Solosätze, Recitative, Arien, Duette unterbrochenen Reihe bald kunstvoller, bald einfacher gestalteten Chöre. Die Worte sind theils der heiligen Schrift und dem evangelischen Gesangbuch entlehnt, theils Erläuterungen des aus diesen ursprünglichsten Quellen kirchlicher Erbauung geschöpften Inhalts. Der Natur der Aufgabe gemäß ist der musikalische Ausdruck weit überwiegend lyrisch, aber doch vielfach je nach dem Charakter des Textes episch oder dramatisch gefärbt. Grade hierin liegt ein Hauptunterschied zwischen der bei jedem Anlaß die Einzelheiten der biblischen Geschichte in die traulichste Nähe rückenden protestantischen Cantate und den katholischen Hymnen, die aus

Scheu vor der Heiligkeit des Gegenstandes ihn mit ihren Tönen nur in weit gezogenen Kreisen umschweben. Vergeblich würden wir in den Werken der italienischen Meister so bedeutsame Recitative, so dramatische Chöre suchen, wie sie nicht bloß bei Bach auf Schritt und Tritt, sondern gelegentlich auch schon bei seinen unmittelbaren Vorgängern sich uns darbieten. Fremd ist jenen desgleichen die aus den lyrischen Cantatensätzen in das Gemüth des Hörers quellende Innigkeit. Wir haben gesehen, daß alle echte Kirchenmusik — so weit sie es vermag, ohne sich als Kunst aufzuheben — ihren Gestalten die schöne Sinnlichkeit abstreift. Die verführerischsten Reize, die gesättigtste Fülle des Klangwesens der weltlichen Schwester überlassend, begehrt sie für sich nicht das süße Fleisch, sondern lediglich den geistigen Kern der Menschenstimme. Ein ganz richtiges Gefühl hatte darum dem alten Herkommen zu Grunde gelegen, demgemäß keine Frau den Kirchenchor betreten durfte, sämmtliche Sopran- und Altpartien von Knaben gesungen wurden. Nichts ist der katholischen Kirchenmusik verderblicher gewesen, als der in sie eingedrungene vocale Flitterstaat putzsüchtiger Primadonnen. Allein wer möchte wohl heutigen Tages beim Vortrag Bach'scher Werke die in Rücksicht auf Umfang wie auf beseelten Ausdruck so reich bedachte weibliche Kehle entbehren? Daß sie die Knabenstimme abgelöst, ist ein noch viel größerer Gewinn als die Verdrängung des altfränkischen Cembalo und Clavicords, für die der Meister seine Klaviersachen geschrieben, durch den modernen Flügel. Bei der Vertretung der Solopartien wie im Chor sollen jedoch unsre Sängerinnen stets der Schranken eingedenk bleiben, in welche sie die eigenste Natur des mitzutheilenden Empfindungsgehaltes weist. Keinen Raum hat die Bach'sche Tonsprache für die Schmeichelkünste des bel canto, für selbstgefällige Bethätigung irgend welcher

Virtuosität. Sie fordert von jedem der ihr dienenden Organe die keuscheste, vergeistigtste Innerlichkeit. Auch die Singstimmen sind hier bloß Mittel zum Zweck, nur als Trägerinnen der Worte vor den Instrumenten bevorzugt. Ohne allen Vorbehalt darf man dem Ausspruch Spittas beipflichten: „In Bachs Kirchenmusik herrscht nicht der Chor und der Menschengesang; will man einen ihrer Factoren als den herrschenden bezeichnen, so kann es nur die Orgel sein. Um es recht scharf auszudrücken: der Tonkörper, welcher Bachs Kirchencompositionen zur Darstellung bringt, ist gleichsam eine große Orgel mit verfeinerten, biegsameren und bis zum Sprechen individualisirten Registern. Allerdings muß man die Orgel nicht als ein todtes mechanisches Instrument auffassen, sondern als Trägerin und Symbol der kirchlichen Gemeinempfindung, wozu sie ja im Laufe des 17. Jahrhunderts und durch Bach selbst geworden war."

In den eben angeführten Worten ist auch schon die Eigenart des Bach'schen Orchesters mit seiner alles stützenden und füllenden Orgel angedeutet. Diese hat die doppelte Aufgabe: einmal den ganzen Bau der Töne zu tragen, die äußere und innere Verbindung zwischen den aufs Reichste gegliederten Theilen herzustellen und ferner durch ihre monumentalen, jeder weltlichen Regung Schweigen gebietenden, an das Rauschen der Ewigkeit gemahnenden Klänge den Gesammtcharakter des Ausdrucks, sein kirchliches Localcolorit dem Hörer immer zu vergegenwärtigen. Ihr vorzugsweise liegt ob, was wir heutzutage unter Begleitung verstehen, denn die einzelnen Instrumente sind meist vollauf geschäftig, die mannigfachsten Fäden in das polyphone Gewebe zu schlingen, um die Deutung der Worte kaum weniger bemüht als die Singstimmen. Nichts erschwert dem ungeübteren Ohre so sehr das Verständnis wie diese rastlose Theilnahme der Violinen,

Bratschen, Violoncells, der Oboen, Flöten, Trompeten an der thematischen Entwickelung, die hinwiederum nur die musikalische Exegese des Textes ist. Gleichzeitig dringt da aus unerschöpflichem Vorrath eine überschwängliche Fülle der verschiedenartigsten Gestalten auf uns ein. So erweitern z. B. die im Credo der H-moll-Messe zum Chor sich gesellenden beiden Violinen die fünfstimmige Fuge zur siebenstimmigen. Während sie das bisher nur von jenen exponirte Thema ergreifen, hat man das Gefühl, als ob Himmel und Erde das Lob des Herrn verkündeten, jeder Sonnenstrahl eine klingende Saite, das ganze Universum eine goldene Riesenharfe, alles Sein und Werden, Entstehen und Vergehen ein von Ewigkeit zu Ewigkeit erschallendes Hallelujah wäre. Aehnlich wirkt in den Gratias agimus in dem Patrem omnipotentem der Eintritt der Trompeten. Zahllos sind die Fälle, in denen die von den Chorstimmen aufs Wechselvollste figurirte Choralmelodie als Cantus firmus dem einen oder andren Instrument zugewiesen worden. Die Geschöpfe aus Holz und Metall singen auch in den Solosätzen um die Wette mit der menschlichen Kehle. Es fehlt selbst nicht an allerlei künstlichsten, auch dem aufmerksamsten Ohre sich entziehenden Combinationen, die lediglich vom Leser der Partitur entdeckt werden. Nur zur eigenen Lust hat sie der tiefsinnige Denker in Tönen ersonnen und mit ihnen seine Werke geziert. „Der setzt,“ meint Moritz Hauptmann, „oft Sachen hin, die nie ein Mensch hören wird, wie die gothischen Baumeister ihre äußersten Thürmchen und Spitzen noch mit feinem Blattwerk verzieren, was von unten kein Auge mehr erreicht; sie haben nur ihre Freude daran.“ Es steht fest, daß Bach selber eine dreistimmige Besetzung seines Chors und ein etwa zwanzigköpfiges Orchester für hinreichend gehalten. Dies wesentlich durch die Kümmerlichkeit der äußeren Mittel gebotene Maß

dürfen wir getrost überschreiten, aber doch immer nur bis zu einer gewissen Grenze. Dem größten Meister der Kirchenmusik lag, dem idealen Charakter der Gattung entsprechend, der Hauptfactor des künstlerischen Eindrucks nicht im Sinnlichen, sondern im Geistigen, nicht in der Farbe, sondern in der Zeichnung. Die Klarheit und Schärfe der letzteren wird durch massenhafte Häufung des Klangmaterials sehr leicht beeinträchtigt.

Den eigentlichen Lebenskeim der Bach'schen Cantate haben wir im evangelischen Choral zu suchen. Wie sein ursprüngliches oder frei umgedichtetes Wort den hauptsächlichsten Beitrag zu ihren Texten geliefert, so beherrscht und durchdringt die Melodie die musikalische Gestaltung, deren Reichthum und Mannigfaltigkeit jeder Beschreibung spottet. Bald erscheint die Weise des Kirchenliedes im Chor, bald im Orchester, bald in beiden zugleich, jetzt als Cantus firmus oder im einfachsten harmonischen Satz und dann wieder als vielstimmiger, die ganze wunderbare Pracht und Fülle genialster, thematischer Entwickelung ausbreitender Organismus. Von größtem Interesse ist es, den langen, wechselvollen Weg zu überblicken, auf welchem der Meister endlich zur mustergiltigen, während der zweiten Hälfte der Leipziger Periode unabänderlich von ihm fest gehaltenen Cantatenform gelangte. „Geht man," sagt Spitta, „dem Wesen der Choralcantate auf den Grund, so ist sie nichts Andres, als die vollständigste poetisch-musikalische Entfaltung eines bestimmten Kirchenliedes vermittels aller Kunstmittel, welche sich Bach in einem reichen Leben unter gründlicher Ausnutzung aller Kunstelemente seiner Zeit und Vorzeit erworben hatte." Das echte Kunstwerk ist kein heimatloser Fremdling, nicht zufälliges Product der phantasirenden Willkür, sondern aus der es umgebenden Wirklichkeit organisch hervorgewachsen, von ihrem Geiste genährt und

befruchtet, dessen reinste, edelste Blüthe. Wie die Pflanze im mütterlichen Erdreich, so wurzelt es im nationalen Boden. Was für jene Luft und Licht, Thau und Regen bedeuten, dieselbe Bewandtnis hat es ihm gegenüber mit den tausendfältigen Einflüssen, deren Inbegriff wir als den Stimmungsgehalt einer Culturperiode bezeichnen. Die geheimnisvollen Wechselbeziehungen zwischen dem Einzelnen und der Gattung, zwischen dem Individuellen und dem Allgemeinen treten vielleicht nirgends so augenscheinlich zu Tage, wie in den Thaten des Künstlers. Je kräftiger, höher, genialer er geartet ist, desto mehr erkennen wir in seinen Schöpfungen nur die umfassende, verklärte, unendlich bereicherte Wiedergabe alles dessen, was er von seinem Volke und von seiner Zeit empfangen. Gleich den älteren protestantischen Tonsetzern hatte Bach einen kostbaren Schatz nationaler Kirchenlieder vorgefunden und diesen geschmeidigen Stoff in den Orgelcompositionen nach jeder Seite künstlerisch verarbeitet und ausgenutzt. Der ganze auf solche Art gewonnene Reichthum an Formen strömte in die Cantate hinüber und verband sich hier zu idealer Einheit mit andren der Instrumentalmusik entlehnten Elementen, namentlich aber auch mit dem durch die italienische Oper dargebotenen vocalen Erwerb, dem Recitativ und der Arie. Einer der volksthümlichsten Züge der Bach'schen Tonsprache ist, wie bereits mehrfach hervorgehoben worden, ihr inniges Verhältnis zum Choral. Seine ehedem jedem Ohr von Jugend auf vertrauten Weisen sind die rothen Fäden in dem vielverschlungenen polyphonen Gewebe, an denen der Hörer befremdet und verwirrt durch die gestaltenreiche Mannigfaltigkeit der Einzelheiten sich immer wieder zurechtfinden kann. Der Masse der Musiktreibenden und Musikgenießenden haben freilich die Worte und Klänge des Gesangbuchliedes, diese hilfreichen Führer durch die vom

Meister erschlossene Wunderwelt, sich mehr und mehr entfremdet. Einer der unmittelbarsten Berührungspunkte zwischen ihm und seinem Publikum ist uns damit verloren gegangen.

Aus der kaum zu übersehenden Reihe der Bach'schen Cantaten ragen durch ihren Umfang wie durch ihren Gehalt einige monumentale Werke hervor, für die Spitta den kunstgeschichtlich so bedeutungsvollen Namen „Mysterien“ in Anspruch genommen. Sie sind den beiden wichtigsten biblischen Begebenheiten, der Geburt und dem Tode Christi, wie den diese Ereignisse feiernden kirchlichen Gedenktagen gewidmet. Bei ihnen müssen wir zunächst einen Augenblick verweilen. Das sogenannte Weihnachtsoratorium und die Passionsmusiken sind Cantaten im echtesten und vollsten Sinne. Von den übrigen Arbeiten der Art unterscheiden sie sich nur dadurch, daß in ihnen das Wesen der Gattung zur breitesten Entfaltung gelangt ist. Worte der heiligen Schrift, Kirchenlieder und allerlei hieran geknüpfte erbauliche Betrachtungen bilden die Textunterlagen. Dem Tenorrecitativ ist die Erzählung des Evangelisten zugewiesen. Die von diesem redend eingeführten Personen sind durch besondere Stimmen, die an den Vorgängen betheiligten Massen durch den Chor vertreten. Kam auf solche Art der biblische Bericht zu seiner greifbarsten Darstellung, so ergaben sich doch grade daraus die größten Schwierigkeiten für die musikalische Behandlung, die den dargebotenen Stoff hinnehmen mußte, wie er war, ihn nicht nach ihren Gesetzen formen und modeln durfte. Während jedes Wort des Evangeliums den ihm gemäßen Ausdruck forderte, lag nichts näher, als die Gefahr einer verwirrenden Zersplitterung des Ganzen in lauter einzelne epische und dramatische Brocken. Um ihr zu begegnen, wurde der den Begebenheiten folgende Bibeltext an geeigneten Stellen durch eingeschobene lyrische Ruhepunkte aufgehalten und unter-

brochen. Es war so Raum geschafft für eine Reihe bald mehr, bald minder umfänglicher Gebilde, in denen der Componist sich frei aussprechen, dem seiner Kunst eingeborenen Drang nach organischer Gliederung Genüge thun konnte. Die rührige Geschäftigkeit der die biblische Erzählung deutenden Töne gruppirte sich nun leicht und natürlich um den einheitlichen Aufbau, die stille Größe dieser Sätze. Alle im gläubigen Gemüth durch die heilige Geschichte geweckten Eindrücke zusammenfassend, sind sie die musikalischen Gipfel, auf denen der Hörer rastet, um nach jeder Seite hin Umschau zu halten, das schon Vernommene sich noch einmal zu vergegenwärtigen und für den weiteren Gang der Handlung vorbereitet zu werden. Das Epische und Dramatische ist demnach überall dem Lyrischen untergeordnet. Nicht nur in einer beträchtlichen Menge von Einzelgesängen, Arien, Duetten wie zahlreichen Chören, theils einfachen oder figurirten Chorälen, theils zu madrigalischen Texten breitet sich dasselbe aus, es erfüllt auch die Charakteristik des Evangelisten, die von ihm vorgeführten Gestalten und Begebenheiten. Die Recitative sind überreich an den bedeutsamsten Accenten, an melodischen Zügen, kühnen harmonischen Wendungen, ausdrucksvollen Melismen, namentlich auch an allerlei Tonmalereien, und zwar sind die letzteren im Gegensatz zu dem von den meisten andren Componisten beobachteten Verfahren nicht der Begleitung, sondern der Singstimme zugewiesen. Diese erfaßt das Bibelwort mit solcher Innigkeit, daß sie in ihrem Auslegungseifer keine Grenzen kennt, denn wessen das Herz voll ist, davon geht der Mund über. Sie versinnlicht durch ihre Geberden das Zurückweichen, zu Boden Fallen, das gezückte Schwert, das Geißeln, Kreuzigen, Weinen, Sterben, den Hahnenschrei und zahllose ähnliche Dinge. Selbst die gleichgiltigsten Aeußerlichkeiten, wie die an die Wörter „Hoch-

pflaster, Hoherpriester“ sich knüpfenden räumlichen Vorstellungen werden von ihr veranschaulicht. Man lächle aber nicht vornehm ob so spielseliger Interpretationskünste. Nur diese naive Gläubigkeit, der keine im heiligen Text enthaltene Beziehung zu geringfügig schien, um von den Tönen ergriffen zu werden, konnte im Bunde mit einer Alles gewährenden Erfindungs- und Gestaltungskraft Schöpfungen hervorbringen, wie das Weihnachtsoratorium, die Johannes- und Matthäuspassion. Es ist ein sinniges Wort Moritz Hauptmanns: „Dergleichen und manches, was dahin gehört von Malereien im Einzelnen, hat mir so etwas kindlich Unschuldiges, was verbunden mit der stupenden Meisterschaft, die zu gleicher Zeit das Allerkunstvollste hervorbringt, und man möchte sagen mit der Sicherheit des Instincts durchführt, daß es nirgends stockt und Collision giebt — wahrhaft rührend ist.“ Die Bach'schen Recitative fordern die höchste geistige Beweglichkeit des Ausdrucks, vor Allem goldene Klarheit der Aussprache. Weil sie Gottes Wort verkünden, darf keine Silbe dem Ohre verloren gehen. Jede Nachlässigkeit des Sängers würde an eine Hand gemahnen, die Abendmahlswein achtlos verschüttet. Wahre Wunder der Polyphonie sind nicht bloß die breiten lyrischen Chöre, sondern auch die meisten dramatischen. Nicht wenige darunter gleichen mit ihrer Wucht, Straffheit, Schneidigkeit scharfen, blanken, „aus Stahldrähten geschmiedeten Damascenerklingen“.

Gegenüber dem Weihnachtsoratorium und den Passionsmusiken ist einer Aeußerung Goethes zu gedenken: Man sieht in den Werken der altdeutschen Baukunst die Blüthe eines außerordentlichen Zustandes. Wem eine solche Blüthe unmittelbar entgegentritt, der kann nichts als anstaunen; wer aber in das geheime innere Leben der Pflanze hineinsieht, in das Regen der Kräfte und wie sich die Blüthe nach und

nach entwickelt, der sieht die Sache mit ganz andren Augen, der weiß, was er sieht. Was über den volksthümlichen Grundzug der Bach'schen Cantaten im Allgemeinen gesagt worden, gilt in besonderem Maße von jenen der Weihnachtsfeier und der Charwoche dargebrachten musikalischen Festgaben. Nichts prägt sich schon in frühester Jugend dem Gemüth und der Phantasie stärker ein, als die Hirtenidylle in Bethlehem und das Passionsdrama auf Golgatha. Welche Richtung auch später unsre geistige Entwickelung genommen, immer wieder lauschen wir der Kunde von diesen Begebenheiten, der Erzählung der Evangelien in Luthers treuherziger Sprache, den Worten und Weisen der schlichten, frommen Gesangbuchlieder mit ähnlicher Rührung wie dem langentbehrten Klang der Heimatsglocken. Weihnachten und Ostern sind aber nicht allein die höchsten christlichen Feste, haften geblieben ist zugleich an ihnen etwas von ihrem altgermanischen Ursprung, von ihren symbolischen Beziehungen zu der im Winterschlaf erstarrten und der aufs Neue erwachenden Natur. Darum hat auch das Volk den ihm von der Kirche dargebotenen Stoff mit solcher Innigkeit ergriffen, mit solcher Liebe gestaltet. Weihnachts- und Passionsspiele, Umzüge der Engel, der Hirten, der drei Könige aus dem Morgenlande, theatralische Darstellungen der Leidensgeschichte waren allerwärts im Mittelalter üblich. Zu der Volksthümlichkeit des Gegenstandes gesellt sich in den Schöpfungen unsres Meisters eine trotz allen der Fremde entlehnten Elementen aus echt nationalem Boden, aus der durch viele Generationen im Schoße der evangelischen Kirche aufs Eifrigste gepflegten Orgelkunst hervorgewachsene musikalische Behandlung. So erweisen sich diese Werke, unter welchem Gesichtspunkt wir sie auch betrachten mögen, als höchste, edelste Blüthen einer mit ihren Wurzeln in die Jahrhunderte zurückreichenden Entwickelung.

Das Weihnachtsoratorium breitet an dem Faden der biblischen Erzählung (Lucas 2, V. 1 und V. 3—21, Matthäus 2, V. 1—12) die Begebenheiten bei und unmittelbar nach der Geburt Christi aus. Es gliedert sich in sechs Theile, von denen die ersten drei der Jungfrau und ihrem Kinde, der Verkündigung der Engel, dem Gang der Hirten, der vierte dem Namenstage Jesu, die letzten beiden den Königen aus dem Morgenlande gewidmet sind. Obschon jeder dieser Abschnitte zunächst die Bestimmung hatte, nur dem ihm entsprechenden Kirchenfest die musikalische Weihe zu geben, bildet doch das Werk ein äußerlich und innerlich zusammenhängendes Ganzes, ist als solches von seinem Urheber entworfen und ausgeführt worden. Die Sätze zu madrigalischen Texten, d. h. diejenigen, denen weder Worte der heiligen Schrift noch Choralstrophen zu Grunde liegen, sind weltlichen Compositionen entlehnt. Wir haben gesehen, daß der Meister nach der Sitte seiner Zeit kein frohes Ereignis innerhalb der kurfürstlich sächsischen Familie ohne künstlerischen Gruß vorübergehen ließ. So waren eine Anzahl von Gratulationscantaten entstanden, die durch ihren milden Festglanz auch zur Benutzung für kirchliche Freudenfeste sich eigneten. Die Vergleichung zwischen dem ursprünglichen und den später untergelegten Texten, die beide von denselben Tönen begleitet werden, giebt uns freilich manches zu denken über die Vieldeutigkeit des musikalischen Ausdrucks. Im Weihnachtsoratorium ist die nämliche Arie, mit der Herkules seine Verachtung der Wollust kund gethan, eine an die Tochter Zion gerichtete Mahnung, den ersehnten Bräutigam liebend zu empfangen. Die zärtlichen Ausrufe „den Schönsten“, „den Liebsten“ sind an die Stelle des abwehrenden „ich will nicht!“, „ich mag nicht!“ getreten. Auf gleiche Weise spricht sich also das eine Mal die ent-

schiedenste Bejahung, das andre Mal ebenso rückhaltlose Verneinung aus. Nur im rein Dynamischen, in der Stärke des Gefühls, nicht in dem von ihm ergriffenen Gegenstand liegt das Gemeinsame.

Zwei Eigenschaften sind es, die vornehmlich das Weihnachtsoratorium charakterisiren: der es von Anfang bis zu Ende erfüllende frische, warme Ton der Freude und die kindliche Naivetät des Ausdrucks. Galt doch dies Werk dem froheſten aller Feste, das um die Wiege des Christkindes die ganze jubelnde Kinderwelt versammelt, dem Paul Gerhardt zugerufen: „Fröhlich soll mein Herze springen, Dieser Zeit, Da vor Freud' Alle Engel singen." Die Passionsmusiken sind entsprechend dem in ihnen behandelten Stoff gewiß unendlich reicher an kunstvollen polyphonen Gebilden, wie an Tiefsinn des Stimmungsgehaltes, keine andre Schöpfung Bachs deckt aber so traulich den stillen Frieden, die liebevolle Innigkeit, die fromme Unschuld seines Gemüthes vor uns auf. Wie wohlgemuth jubilirt nicht der erste Chor: „Jauchzet, frohlocket, auf, preiset die Tage!" Das die Hirten geleitende instrumentale Vorspiel der zweiten Abtheilung — von besonderem Interesse ist die Vergleichung mit der ähnlichen und doch so verschiedenen pastoralen Idylle des Orchesters in Händels „Messias" — das Wiegenlied; sie gehören zu den zartesten, lieblichsten, süßesten Klängen, in denen je religiöse Empfindung zu den Menschen geredet. Ohne das Weihnachtsoratorium würden wir den Meister nur zur Hälfte kennen. Alles Herzige und Herzliche, das sich zu männlichster Kraft und weihevollster Erhabenheit in dieser begnadigten Künstlernatur gesellt, ihre ganze Schlichtheit und Einfalt lächelt uns da wie aus hellen großen Kinderaugen an. Neben zahlreichen herrlichen Choralbearbeitungen enthält die Partitur eine Reihe von Chören, die auf frei erfundenen

Motiven sich aufbauen. Das dem Alt zugeeignete Wiegenlied wurde schon als die köstlichste Perle unter den Einzelgesängen hervorgehoben. Freilich begegnen uns hier auch manche Gebilde, zu denen die heutige musikalische Empfindungsweise sich nicht mehr bekennen kann. Solchen Reliquien ist die sogenannte Echo-Arie mit dem pietistischen Rococo ihrer spielseligen Töne beizuzählen. Daß an Macht, Größe und Kühnheit der Conception das Weihnachtsoratorium hinter den Passionen zurücksteht, war durch die Natur des Stoffs mit Nothwendigkeit bedingt. Es verhält sich zu ihnen wie Bethlehem zu Golgatha. Auf das Christuskind in der Krippe blicken wir mit ganz andren Gefühlen, als auf das Kreuz mit dem sterbenden Erlöser. Für beides hat Bach den gemäßesten Ausdruck, hier wie dort dringt er in den tiefsten Kern der Aufgabe, und das allein ist für die objective Würdigung das Entscheidende.

Unsre musikalische Terminologie ist ursprünglich äußerst schwankend und vieldeutig gewesen, nur sehr allmählich zu einer schärferen Begrenzung gelangt. Wie ehedem das Verschiedenartigste bald Sonate oder Symphonie, bald Ouvertüre genannt worden, ebenso willkürlich verfuhr man mit den Bezeichnungen: Oratorium und Cantate. Als der begriffliche Unterschied zwischen den letzten beiden Kunstformen hat sich uns herausgestellt, daß in der einen das epische, in der andren das lyrische Element überwiegt. Wir besitzen von Bach außer dem Weihnachts- auch ein Oster- und ein Himmelfahrtsoratorium. Trotz ihres Namens müssen aber alle diese Werke der Cantatengattung beigezählt werden, desgleichen die Passionen, deren fünf sich in der handschriftlichen Hinterlassenschaft vorfanden. Nur die nach den Evangelien des Johannes, Matthäus und Lucas sind uns erhalten, die beiden andren, wie es scheint, unwiederbringlich verloren gegangen.

Die Lucaspassion galt bisher für unecht, Spitta glaubt jedoch in ihr eine der Weimarschen Periode angehörige Jugendarbeit zu erkennen.

Schon im frühen Mittelalter war es Brauch, an je vier Tagen der stillen Woche die Leidensgeschichte nach den verschiedenen Evangelisten abzusingen. Ein Geistlicher trug die Erzählung vor, ein zweiter die Worte Christi, ein dritter die der übrigen Personen, während die Gesammtheit der Jünger, der Priester und Schriftgelehrten, der Kriegsknechte, des Volkes (turba) aus dem Munde eines Chors redete. Daß ein besonderer Passionscultus auch in der protestantischen Liturgie Raum gewann, ist für die auf dem Boden des neuen Bekenntnisses sich entwickelnde Kunst von einflußreichster Bedeutung gewesen, denn welcher andre biblische Stoff könnte wohl an Fülle und Tiefe des Empfindungsgehaltes mit der Kreuzigung und den sie begleitenden Vorgängen sich messen! Bald legten die Componisten ihren Werken nur eines der vier Evangelien, bald einen aus ihnen compilirten Text zu Grunde. Bereits das sechzehnte Jahrhundert weist etliche deutsche Passionen auf und die Zahl mehrte sich mit dem Wachsthum und Gedeihen der evangelischen Kirchenmusik. Solange diese geblüht, war für sie die Leidensgeschichte die vornehmste Fundgrube. Heinrich Schütz hat vier Passionen geschrieben, je eine zu jedem Evangelium. Seinen Arbeiten fehlt es weder an quellendem Fluß und Guß, noch an geistreichen Einzelheiten des Ausdrucks. „Den für die Sünden der Welt gemarterten und sterbenden Jesus" von Brockes haben fast alle angesehenern zeitgenössischen Musiker componirt, u. A. Keiser, Mattheson, Telemann, Händel. Auch Bach mochte die gefeierte Dichtung des Hamburger Rathsherrn sich nicht entgehen lassen, er benutzte sie (allerlei kleine Textänderungen rühren vermuthlich von ihm selbst her) für

die madrigalischen Sätze der Johannespassion. Dies Werk — wie man annehmen muß, die letzte Frucht der Köthener Periode — erfuhr noch mannigfache Umgestaltungen, bevor es zu seinem endgiltigen Abschluß gelangte. Später hinzugekommen ist namentlich der gewaltige Eingangschor, — es wird gleich von ihm noch weiter die Rede sein — der in so ergreifenden Tönen den Gegensatz zwischen Ewigem und Zeitlichem, zwischen der himmlischen Glorie und dem irdischen Martyrium Christi schildert. Daß zwischen der Johannes- und der Matthäuspassion die engste Verwandtschaft stattfindet, liegt in der Natur der Sache. Nicht nur behandeln beide den nämlichen Gegenstand, ihre Entstehung fällt auch in eine Zeit, in welcher der Genius unsres Meisters bereits zu vollster Reife gelangt war. Die eine schrieb er in seinem achtunddreißigsten, die andre in seinem vierundvierzigsten Jahre. Wenn dennoch jene bei Weitem nicht in dem Maße wie diese der musikalischen Welt zu eigen geworden, so ist das sicherlich kein bloßes Spiel des Zufalls, sondern durch innere Gründe bedingt. In mehr als einer Beziehung erscheint das spätere Werk als das reicher gewogene. Schon rein äußerlich betrachtet, weist es einen viel breiteren Umfang und massenhaftere Darstellungsmittel auf. Die Zahl der Chöre ist größer und nicht wenige von ihnen steigern sich bis zur Achtstimmigkeit. Da ferner die Worte Christi im Gegensatz zu den übrigen Recitativen stets vom Streichquartett begleitet sind, tritt die Gestalt des Heilands noch bedeutsamer in den Vordergrund. Etwas wie ein Heiligenschein ergießt sich über sie aus dem Orchester. Auch an Weite und Mannigfaltigkeit des Empfindungsgehaltes steht die Johannespassion hinter der Nachfolgerin zurück. Die erstere beschränkt sich auf die Darstellung der Leidensgeschichte, während die letztere uns auch andre Dinge vor die Seele bringt, das

Liebeswerk des Jesu Haupt mit köstlichem Wasser netzenden Weibes und namentlich die Einsetzung des Abendmahls. Das ist es aber nicht allein, man muß vielmehr behaupten, daß hier die ganze Textunterlage dem Componisten ungleich günstiger gewesen. Keines der drei übrigen Evangelien kann sich mit dem des Matthäus messen. Nicht bloß erstattet dieses die bei Weitem vollständigste Kunde, wir besitzen auch in ihm, dank der kindlichen Naivetät, der überzeugenden Anschaulichkeit und Lebendigkeit der Darstellung, das herrlichste religiöse Epos aller Völker und Zeiten. Immer rückt es Personen und Dinge mit der ganzen ihnen innewohnenden Fülle rein menschlicher Beziehungen in die traulichste Nähe. Man vergleiche nur in diesem Betracht seine Erzählung der Vorgänge auf dem Oelberg mit der des Evangelium Johannis. Das eine Mal glauben wir die lebenswarme, farbenreiche, aus unmittelbarster Wirklichkeit geschöpfte Schilderung eines Augenzeugen zu vernehmen, das andre Mal den kahlen trockenen Bericht eines Chronisten, der fleißig zusammengeschrieben, was er in alten, halbverklungenen Ueberlieferungen gefunden. Wen sollte es aber wundern, daß die beiden geistig so verschieden gearteten Evangelien Einfluß auf die Tonsprache geübt, der ein desto stärkerer gewesen, je mehr diese getrachtet, den innersten Gehalt der Worte zu erfassen und zu deuten.

Doch wie schon bemerkt worden, auch die Johannespassion zeigt uns den Meister auf der Höhe seines Vermögens. Besonders unter den epischen und lyrischen Sätzen begegnen wir einer Reihe unübertroffener Muster. Das Tenorrecitativ, der Träger der biblischen Erzählung, kann sich gar nicht ersättigen an realistischer Bestimmtheit des Ausdrucks, an der tonmalerischen Ausbreitung und Versinnlichung aller Einzelheiten. Nicht weniger als fünf Arien der Johannespassion gehören zu den edelsten Blüthen christlicher Lyrik. Drei von

11*

ihnen sind der Baßstimme in den Mund gelegt, „Betrachte meine Seel'", „Eilt ihr angefocht'nen Seelen" und „Mein theurer Heiland, laß dich fragen". Die letzten beiden steigern sich durch den in sie eingreifenden Chor zu höchster Fülle und Lebendigkeit des Ausdrucks. In den Arien „Zerfließe mein Herz" und „Es ist vollbracht", (die eine ist dem Sopran, die andre dem Alt zugeeignet und von einem obligaten Cello geleitet) erhebt die rührendste Innigkeit der Empfindung ihre milde, von Thränen gesättigte Klage. Das zornigste Pathos giebt den dramatischen Chören das Stimmungscolorit, von ihnen haben bereits die meisten die markige Kürze und Gedrungenheit der in der Matthäuspassion den blutdürstigen Fanatismus der Menge charakterisirenden Sätze. Besonders reich ist das Werk an herrlichen, den lyrischen Gehalt der Leidensgeschichte zusammenfassenden Chorälen. Eingerahmt wird es von zwei madrigalischen Chören — der Componist hat sich auch in ihnen wie hier überall mit vier Singstimmen begnügt — die nur das Eine gemein haben, daß man beide den genialsten Gebilden ihrer Art beizählen muß, denn sowohl der Form wie dem Ausdruck nach stehen sie im größtmöglichen Gegensatze. Der Text des ersten lautet: „Herr! unser Herrscher, dessen Ruhm in allen Landen herrlich ist; zeig uns durch Deine Passion, daß Du der wahre Gottessohn, zu aller Zeit, auch in der größten Niedrigkeit, verherrlicht worden bist!" Aufs Bewunderungswürdigste hat die Musik die Zwiespältigkeit des durch diese Worte kund gethanen Sinnes erfaßt und wiedergegeben. Was sie uns vor die Seele bringt, das ist der Sohn Gottes in Knechtsgestalt, der für die Sünden der Menschen büßende und sterbende Heiland. Auf der einen Seite der reine Glanz, die unantastbare Sicherheit des Ewigen, auf der andren das trübe, wirre Getümmel des Irdischen. Träger und Verkünder des

einen sind die Singstimmen, Symbol des andren die Instrumente. Diese umbranden jene wie Meereswogen den Felsen. Auf solche Art ist im Prolog der Johannespassion nicht bloß der innerste Kern der Leidensgeschichte, sondern zugleich der Grundzug der Bach'schen Empfindungsweise mit ihrer leidenschaftlichen Verneinung des Zeitlichen, ihrer freudigen Bejahung des Unendlichen zu überzeugendster Erscheinung gelangt. Das Gegenstück zu diesem höchst kunstvoll gestalteten Satz haben wir in dem überaus schlichten, rührenden, von keiner Dissonanz beunruhigten, mit süßester Melodie getränkten Schlußchor. „Es ist," sagt Spitta, „ein unersättliches Grüßen und Abschiednehmen am Grabe. In die thränenvolle Innigkeit des Gesanges mischen sich sanft abwärts bis in die Tiefe fließende Achtelgänge der Saiteninstrumente, als rollten die Erdschollen langsam über den Sarg."

Am 15. April 1729, einem Charfreitag, fand die erste Aufführung der Matthäuspassion statt. Die Wortunterlage bilden, wie bei fast allen Bach'schen Cantaten, drei Factoren: der Bibeltext, den Capitel 26 und 27 des Evangeliums geliefert, Gesangbuchstrophen und die von Picander hinzu gedichteten madrigalischen Partien. Der erste Theil enthält die Anschläge der Hohenpriester und Schriftgelehrten, die Einsetzung des Abendmahls, die Vorgänge auf dem Oelberg, der zweite das Gericht, die Kreuzigung und das Begräbnis. Betrachten wir die gewaltige Tonschöpfung als Ganzes, so muß vor Allem wieder mit besonderem Nachdruck an einen Grundunterschied zwischen dem Oratorium und der geistlichen Cantate erinnert werden. Bei dem einen ist die Kunst höchster Zweck, bei der andren nur fügsames Mittel. Dort formt sie den Stoff einzig nach ihrem Ermessen, hier ordnet sie sich dem Gottesdienst und seinen Bedürfnissen unter. Dieser Gegensatz gelangt zu sinnfälliger Erscheinung in dem äußeren Um-

stand, daß der Concertsaal, also ein ausschließlich der Musik zugeeigneter Raum, die Heimat des Oratoriums ist, während die Cantate ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß lediglich in die Kirche vor die zu sonn- und festtäglicher Erbauung versammelte Gemeinde gehört. Wie aber der katholische Cultus seit jeher den Künsten freieste Hand gelassen, so gestattet auch den Tönen sein Meßopfer bei Weitem breitere Entfaltung als der evangelische mit seiner Predigt, seinem Bibelwort und Choralgesang. Seien wir dessen eingedenk, um einen zunächst befremdlichen Ausspruch Moritz Hauptmanns nicht miszuverstehen. „Als ein schönes Kunstwerk muß man die Passion gar nicht beurtheilen. Es sind zwei Capitel aus dem Matthäus in einer höheren Sprache gelesen, die neben der Historie auch die Empfindungen ausspricht. Die Form ganz zufällig.“ Gewiß ist die formelle Gestaltung der Messen ungleich einheitlicher als die der Passionen. Jenen liegt ein innerlich und äußerlich zusammenhängender, in großen Zügen sich entwickelnder, jeder musikalischen Anforderung willigen Gehorsam leistender Text zu Grunde, diesen ein Gemisch von epischen, lyrischen und dramatischen Bestandtheilen, von Bibelversen, Kirchenliedern und erbaulichen Betrachtungen. Die Tonsprache konnte so bunter, krauser Mannigfaltigkeit des Inhalts nur durch das Aufgebot der verschiedensten Stilgattungen gerecht werden. Genöthigt sah sie sich nicht allein zu einem steten Wechsel zwischen Solo- und Chorgesang, sondern auch zur Verwendung sämmtlicher, dem einen wie dem andren gemäßen Ausdrucksweisen. Das Recitativ mit allen seinen bald dem gesprochenen Wort, bald der geschlossenen Melodie sich nähernden Schattirungen diente ihr zum Vortrag der biblischen Erzählung, zur Charakteristik der einzelnen redend eingeführten Personen, endlich an einigen Stellen selbst zur Wiedergabe der madrigalischen Textabschnitte.

Größtentheils jedoch wurden diese den Arien und den breiter gehaltenen Chorsätzen zugewiesen. Diese letzteren sind zumeist beschaulicher Art, bisweilen aber auch aufs Leidenschaftlichste bewegt, man denke z. B. an das wie mit feurigen Zungen redende: „Sind Blitze, sind Donner in Wolken verschwunden?“ Eine zweite Reihe von Chören ist den an der Handlung betheiligten Massen, den jüngeren, den Hohenpriestern und Schriftgelehrten, den Kriegsknechten, dem Volke in den Mund gelegt. Wer nur am äußeren Ohre dies wogende Getümmel der in Rücksicht auf ihre Ausdehnung wie auf ihren Stilcharakter aufs Mannigfachste gestalteten Gebilde vorüberziehen läßt, der empfängt sicherlich den unruhigsten, verwirrendsten Eindruck. Zu einem wunderbar harmonischen Ganzen sind aber alle unter sich so verschiedenen Glieder durch das festeste Band verknüpft, freilich durch ein rein innerliches. Was in jedem Ton sich kundgiebt, das Werk von Anfang bis zu Ende erfüllt, das ist die zu höchster Energie gesteigerte religiöse Empfindung. Sie breitet sich nicht allein in den Arien wie in den nach innen gewandten, den tiefsten Stimmungsgehalt der Leidensgeschichte uns vor die Seele bringenden Chören aus, sondern bildet auch in den epischen und dramatischen Sätzen das alles durchdringende und befruchtende lyrische Grundelement. Aus der naivsten Gläubigkeit hervorgequollen, fordert es solche zu seinem vollen Verständnis von den Empfangenden. Vergessen wir doch keinen Augenblick, daß die geistliche Cantate zuerst und zuletzt nicht ein Object ästhetischen Genießens, vielmehr ein Mittel kirchlicher Erbauung sein will. Dies Verhältnis wird aber schon allein dadurch verdunkelt, daß sich heutigen Tages die Bach'schen Tonschöpfungen in den Concertsaal haben retten müssen. Hier bleibt es dem Hörer überlassen, ihre ursprüngliche Bestimmung sich künstlich zu vergegenwärtigen, an der Hand der

Kunst- und Culturgeschichte den zerrissenen Zusammenhang wenigstens in seiner Phantasie wieder herzustellen.

Die größte christliche Musik ist von Mendelssohn, ein fünftes Evangelium von A. B. Marx die Matthäuspassion genannt worden, und beide haben damit das Rechte getroffen. Schon der außergewöhnliche Umfang — die ungekürzte Aufführung beansprucht nahezu vier Stunden — die gehäuften Darstellungsmittel — zwei Chöre, eine beträchtliche Anzahl von Solostimmen, Orgel und ein vielfach contrapunktisch behandeltes, jede Gelegenheit zum Schildern und Malen wahrnehmendes Orchester — sie geben selbst der oberflächlichsten Betrachtung zu erkennen, daß es mit dem Werke, dieser wunderbarsten Blüthe, die je aus der Liturgie der evangelischen Kirche hervorgewachsen, seine ganz besondere Bewandtnis hat. Das Tenorrecitativ ist wieder überaus reich an tonmalerischen Zügen, wenn auch damit nicht so verschwenderisch bedacht wie in der Johannespassion. Diese größere Ruhe und Sparsamkeit in der Ausdeutung des Einzelnen kommt indessen der Harmonie des Gesammteindrucks zu statten. Die Worte Jesu sind im Gegensatz zu allen übrigen redend eingeführten Personen durch die Begleitung des Streichquartetts hervorgehoben. Von sämmtlichen Meistern kirchlicher Kunst hat einzig Bach vermocht, die Doppelnatur des Gottmenschen zu vollem musikalischen Leben zu verkörpern. Was seine Töne widerspiegeln, ist weder die der Berührung mit dem Endlichen entrückte Erhabenheit, noch die Schwäche und Gebrechlichkeit staubgeborener Herzen, sondern die leibhaftige Christusgestalt, die alles Weh der Erde in sich hineingenommen und durchgelitten, dabei aber stets vom ungetrübten Abglanz der himmlischen Heimat umflossen bleibt. Die schwierigste Aufgabe erwartet hier freilich den Sänger, handelt es sich doch um die innigste Vereinigung und Durch-

dringung geistiger Hoheit und irdischer Bedürftigkeit. Nur zu leicht wird der Vortrag entweder jedes concreteren Ausdrucks verlustig gehen oder, grade umgekehrt, sich viel zu beflissen in das Rührselige und Pathologische vertiefen. Er bedarf des lebendigsten, mannigfachsten Wechsels seelenmalerischer Schattirungen, aber bloß abgetönte Farben können ihm frommen. Eine Fülle der edelsten Melodie strömt in den Arien der Matthäuspassion. Sie thun sich fast insgesammt durch unbeschreibliche Weichheit und Milde der Empfindung hervor und sind meist von obligaten Instrumenten geleitet. Das „Ich will bei meinem Jesu wachen“ ist ein Duett zwischen dem Tenor und der Oboe, das „Erbarme dich“, vielleicht die süßeste Weise, die je den Lippen Bachs entquollen, ein Zwiegesang zwischen Alt und Violine. Die Choräle sind der großen Mehrzahl nach einfach gesetzt, nicht weniger als fünf Mal begegnen wir unter ihnen der Melodie des Liedes „O Haupt voll Blut und Wunden“. Schon durch den Umfang unterscheiden sich die lyrischen Chöre von den dramatisch bewegten. Das an den Eingang des Werks gestellte ebenso gewaltige wie kunstreiche Tonbild, das man oft mit dem Portal eines gothischen Doms verglichen, zählt 90 Takte (und wohl gemerkt: $^{12}/_{8}$, dazu langsames Tempo, also das denkbar breiteste Metrum), die Schlußnummer der ersten Abtheilung: „O Mensch, bewein' dein Sünde groß“, eine Choral-Phantasie sogar 99, während das auf den Intervallen des verminderten Septimen-Accords hereinbrechende „Barrabam“ mit einem halben sich begnügt. Für jenen Einleitungssatz eine Figuration des Chorals „O Lamm Gottes, unschuldig“, sind zwei vierstimmige Chöre mit verschiedenen Textunterlagen, ein den Cantus firmus führender einstimmiger Chor und ein doppeltes Orchester aufgeboten. Bewunderungswürdig ist die Knappheit, Wucht,

Energie, fast aller der Turba zugetheilten Chöre. Man nennt dieselben „dramatisch“ wegen der ihnen eigenen unübertroffenen Machtfülle des Ausdrucks. In einer Oper würden sie indessen kaum mehr am Platze sein wie im Oratorium. Unvereinbar sind sie mit der Weise des letzteren, weil sein epischer Grundzug eine ungleich ruhigere, breitere Entwickelung fordert, mit dem Stilcharakter der ersteren aber deshalb, weil der in ihm kundgethane Stimmungsgehalt subjectiv gefärbt ist, gänzlich von dem Maße abhängt, in welchem das religiöse Gefühl die durch den Text angeregten Vorstellungen und Empfindungen bejaht oder verneint. Man sehe sich doch einmal die Chöre des Volkes darauf hin an. Hier ist jeder Ton eingegeben und erfüllt von dem Abscheu, dem Grimm, dem Schauder, die des frommen christlichen Gemüthes gegenüber Jesu Todfeinden sich bemächtigen. Bachs Passionsmusiken, so lange er lebte, nur in Leipzig einige Mal aufgeführt, geriethen sehr bald in Vergessenheit. Geraume Zeit bloß durch Abschriften verbreitet, und deshalb lediglich einigen Forschern zugänglich, waren sie wie ausgelöscht in dem Gedächtnis der Menschen. Die erste Aufführung, die in unsrem Jahrhundert der Matthäuspassion zu Theil geworden, fand auf Mendelssohns Betrieb und unter seiner Leitung in einem den 11. März 1829 von der Berliner Singakademie veranstalteten Concerte statt.

Den weltumfassenden Inhalt der Bach'schen Cantaten entspricht die kaum übersehbare Mannigfaltigkeit der Gestaltung. „Erregt aber (bemerkt mit Recht Otto Lindner „Zur Tonkunst“) ein solcher Reichthum von Erfindung und Kunst die lebhafteste Bewunderung, so steigert sich dieselbe zu innigster, erhebendster Freudigkeit, wenn man entdeckt, daß die Formen nicht zufällig, nicht willkürlich angewandt werden, sondern daß Bach dabei stets von tiefsinnigsten, religiösen und

künstlerischen Ideen ausgegangen ist." Eines der bekanntesten und zugleich frühesten Werke der Art ist der sogenannte Actus tragicus „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit". Weihevollste Friedensgrüße ruft hier aus dem Munde der Kunst die unerschütterliche Hoffnung auf ein besseres Jenseits dem bangen zagenden Menschenherzen zu. Was wir vernehmen, das ist die gläubigste Bekräftigung des „mors janua vitae" des „Tod, wo ist dein Stachel, Grab, wo ist dein Sieg". In eine wahre Verklärung sind namentlich die Sätze getaucht: „Es ist der alte Bund" und „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein". Bei dem einen wie bei dem andern hat man das Gefühl, als ob ein himmlischer Gast segnend zur Erde hernieder schwebte, dort, während in die von dem übrigen Chor aufs Ergreifendste verkündeten Schrecken des Todes die Soprane mit ihrem „Ja, komm Herr Jesu, komm", die Liebesbotschaft hineinrufen, an welcher die starre, alttestamentliche Satzung zerbricht, hier, wo dem einer einzelnen Baßstimme zugewiesenen Gebet des Sterbenden, die von dem Alt intonirte Choralmelodie sich beigesellt, die, nachdem jenes verstummt, mild und versöhnend ausklingt, auf ihren Tönen die Seele des Dahingeschiedenen gleichsam zum Licht emportragend. „So herrlich (schrieb Mendelssohn an seinen Vater) die Stücke: „Bestelle dein Haus" und „Es ist der alte Bund" sind, so liegt allein in dem Plane von dem folgenden Stücke — wie der Alt anfängt, der Baß darauf ganz frisch und neu unterbricht und bei seinen Worten bleibt, während der Choral als Drittes eintritt, und wie dann der Baß freudig schließt und der Choral noch lange nicht, sondern immer stiller und ernsthafter fortsingt — etwas sehr Erhabenes und Tiefsinniges." Charakteristisch für die das gesammte Werk beherrschende Grundstimmung ist der Umstand, daß im Orchester zwei Flöten die Hauptrolle spielen.

In Gegensatz zu dem finsteren erbarmungslosen, in den Schrecken des jüngsten Gerichts schwelgenden Realismus der meisten katholischen Requiems sind gleich den Schlußchören der Johannes- und der Matthäuspassion die Bach'schen Sterbecantaten — wir besitzen deren eine ganze Reihe — durchtränkt von selig in sich befriedigter Lyrik. Sie erweisen sich unerschöpflich an trostreichem Zuspruch, alles erscheint von sanftem Glanz in diesen süßen Wiegenliedern des Todes umflossen. Mit weicher Hand streift er die Dornenkrone vom Haupte des Menschen, der lächelnd in die ausgestreckten Arme seines Heilands sinkt, wie ein müdes Kind in den Schoß der Mutter. Jede der drei Cantaten: „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende", „Liebster Gott, wann werd' ich sterben" und „Ich habe genug", streuet auf den Rand des Grabes die edelsten Blüthen der Hoffnung und des Vertrauens. Die zuletzt genannte, in der eine einzige Altstimme Trägerin der Worte ist, gemahnt mit ihrem quellenden, melodischen Fluß an das „Erbarme dich" in der Matthäuspassion. Kein Ton in der von sterbetrunkener Sehnsucht erfüllten Arie: „Schlummert ein, ihr matten Augen", aus dem nicht Balsamtropfen des Trostes dem Hörer in die Seele träufeln. Erkennbaren Einfluß hat dies Stück auf Mendelssohn geübt, mehrfach ist es ihm Vorbild gewesen. Auch die Cantate „Du Hirte Israels" verkündet den ewigen Frieden der himmlischen Heimat. Das im Texte ausgebreitete Bild von der Herde Christi hat der Auffassung Weg und Ziel gewiesen, den Stoff und die Farben zu der pastoralen Idylle geliefert, die hier an uns vorüberzieht. Gleich der erste Chor trägt diesen Charakter. Ueberaus schön ist in der köstlichen Baßarie bei den Worten: „Nach einem sanften Todesschlafe" die Wendung der von der Begleitung leise umschatteten Melodie in

die Tiefe, das müde Verweilen der Stimme auf dem nämlichen Ton.

Ehe wir von den Bach'schen Cantaten scheiden, seien noch in aller Kürze die folgenden erwähnt. Zu den herrlichsten Gebilden der Gattung gehört: „Ihr werdet weinen und heulen". Der einleitende Chor ist der beredteste Zwiegesang zwischen tiefster Trauer und himmelhoch jauchzender Freude. Aufs Ergreifendste ist der Gegensatz zwischen den Worten: „Ihr werdet weinen" und dem unmittelbar sich anschließenden: „Aber die Welt wird sich freuen" ausgedrückt. Zu jenen erklingt ein chromatisch gewundenes Thema, zu diesen ein lächelnde Unschuld, kindlichste Heiterkeit auf den Lippen tragendes Motiv. Meisterhaft gefügt und zugleich dramatisch bewegt ist der Tonsatz, der aus den beiden immer von Neuem einander in die Rede fallenden Empfindungsergüssen erwachsen. Auch die Tenorarie: „Erholet euch, betrübte Stimmen", hebt sich durch ihren vollgewogenen poetischen Gehalt hervor. Im schlichtesten, frommsten Legendenton beginnt die Cantate: „Die Könige von Saba kamen dar". Der so treuherzige Eingangschor, in dem kunstreichste Gestaltung mit naivster Innigkeit der Empfindung sich vereinigt, schildert die Wallfahrt nach Bethlehem. Eine Flöte ist das Symbol des die Wanderer geleitenden Sternes. Ungleich weniger bedeutsam, fast durchweg veraltet sind die weiterhin folgenden, theils dem Baß, theils dem Tenor zugewiesenen Sologesänge. Der lauteste Jubel frohlockt in der Cantate zum ersten Sonntag nach Ostern: „Halt im Gedächtnis Jesum Christ". Ihr künstlerischer Schwerpunkt liegt in dem Schlußsatz. Während die Bässe nicht müde werden, „Friede sei mit euch!" zu wiederholen und die drei übrigen Stimmen immer hoffnungsvoller und erhörungsgewisser antworten, steigert sich der Ausdruck zu höchster Lebendigkeit. Alle diese Schöpfungen vermochten ihren vollen

Gehalt lediglich einer Zeit zu erschließen, in der die verschiedenen Abschnitte des Kirchenjahres nicht nur im Kalender, sondern zugleich in jedem Herzen geschrieben standen, in der die Sonn- und Festtage keine bloßen chronologischen Merkzeichen waren, vielmehr das Leben der Menschen äußerlich und innerlich aufs Mannigfachste bestimmten, zu ihnen in die engsten gemüthlichen Beziehungen traten. Allbekannt sind die Cantaten: „Bleibe bei uns“ und „Ich hatte viel Bekümmernis“. Jene, namentlich ihr erster Chor neigt sich aufs Freundlichste dem Verständnis entgegen. Das in den Duft und Schatten eines milden Sommerabends getauchte Stimmungscolorit ist von entzückender Weichheit und Lieblichkeit. Ein modernes und zugleich echt romantisches Element, das durch Beethoven zu bedeutsamstem Ausdruck und breitester Entfaltung gelangen sollte, das sehnsüchtige Sichversenken in den Frieden der unbewußten Natur lebt und webt in dem mit quellendem Wohllaut getränkten Satze. Nicht minder zeugt die andre Cantate mit ihrem so zwiespältigen Empfindungsgehalt von dem seelenmalerischen Vermögen des Meisters. Aufs Mannigfaltigste deutet die Tonsprache den immer von Neuem wiederholten Ausruf: „Ich hatte viel Bekümmernis“, und wie vertrauensvoll erklingt dann: „Aber deine Tröstungen erquicken meine Seele“ als Antwort. Die Solosätze stehen wiederum erheblich hinter den Chören zurück. Man begegnet unter diesen noch einer bewunderungswürdigen Choral-Figuration und einer Schlußfuge, die mit ihrem wie in Erz gegossenen Thema an die Händel'schen Hallelujahs gemahnt.

Es wurde im Verlauf unsrer Betrachtung schon mehrfach darauf hingewiesen, daß an den Schöpfungen Bachs die beiden Grundrichtungen der evangelischen Kirche, der Pietismus und die Orthodoxie, ungefähr gleichen Antheil haben. Durchaus den Charakter der letzteren trägt die Cantate: „Christ lag

in Todesbanden“. Sie gliedert sich, den Strophen des Luther'schen Osterliedes entsprechend, in sieben, einzig dem Chor in den Mund gelegte Sätze (sämmtlich E-moll), deren jeder eine besondere Seite der streng festgehaltenen Grundstimmung uns zu Gemüthe führt. Man empfängt den Eindruck der straffsten Einheit und zugleich der reichsten Mannigfaltigkeit. Immer bleibt die Kirchenweise gegenwärtig, bald in voller Gestalt, bald nur in einzelnen Anspielungen. Bach ist der reinste Idealist und nicht minder der kühnste Realist, je nachdem wir entweder die Natur der von ihm ergriffenen Stoffe, oder die Art der Darstellung vorzugsweise ins Auge fassen. In unsrer Cantate handelt es sich um den Sieg des Lebens über den Tod, um die Erlösung des dem Grab und dem Gericht verfallenen Menschen. Zu diesem tiefsten Mysterium des Christenthums bringt nun die Musik die überzeugendste Sinnlichkeit und greifbarste Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Ueberall höchste Kraft und Bestimmtheit der Charakteristik. Wie malerisch sind z. B. nicht die Geberden der Instrumente und des Chors bei dem: „Es war ein wunderlicher Krieg“, ferner bei dem: „Der Würger (der Tod) kann uns nicht mehr schaden!“ Lediglich aus der schöpferischen Machtfülle eines kindlich gläubigen Gemüths konnte ein solcher Reichthum naivster Tonbilder hervorquellen. Von den sieben Sätzen sind drei dem vollen Chor, je einer den Tenoren, den Bässen, den Sopranen und Alten, endlich den Sopranen und Tenoren zugetheilt. In der Cantate: „Herr, gehe nicht ins Gericht“, schildert gleich das instrumentale Vorspiel aufs Eindringlichste die Qualen des von Reue gefolterten Gewissens. Ganz unerwartet fällt der Chor ein und zwar in der Weise, daß die einzelnen Stimmen abwechselnd die Textesworte hervorstoßen. Wir vernehmen einen aus tiefstem Herzen sich empor ringenden, immer von Neuem

wiederholten Nothruf. Daran reiht sich eine sehr bewegte Fuge: „Denn vor Dir wird kein Lebendiger gerecht“, der man, um mit Spitta zu reden, als Motto den Bibelspruch beigeben könnte: „Ich der Herr dein Gott, bin ein eifriger Gott.“ Die volle Strenge der orthodoxen Theologie spricht zu uns aus diesen gleichsam geharnischten Tönen, ihnen folgt aber weiterhin als Ergänzung und Versöhnung die vorzugsweise vom Pietismus verkündete Botschaft der Liebe. Die ungemein innige Sopranarie: „Wie zittern und wanken der Sünder Gedanken“ — ihr entlehnte Mendelssohn das Colorit zu seinem: „Jerusalem, die du tödtest die Propheten“ — ist das die beiden Stimmungsbilder verknüpfende Mittelglied. Eine zitternde Sechszehntelbewegung in den Violinen malt die Bangigkeit der schuldbewußten Seele, während eine concertirende Oboe den Gesang mit den mannigfaltigsten Arabesken umrangt. Angst und Beruhigung mischen ihre Klänge in den hoch dramatisch gehaltenen Schlußchoral. Aus den furchtsam pochenden Sechszehnteln, mit denen die Begleitung anhebt, werden allmählich Achteltriolen, dann einfache Achtel, weiterhin zusammengezogene Triolen, zuletzt Viertel, und Trost und Frieden ziehen endlich auch in das Herz der Singstimmen ein. Wiederum gänzlich erfüllt vom Geiste der Orthodoxie ist die gewaltige Cantate: „Eine feste Burg“. Den ihr zu Grunde gelegten Choral kann man die Marseillaise des Protestantismus nennen, der sich schon durch seinen Namen als eine streitbare, im Dienst der reinen Lehre zum Kampf gegen alle Welt gerüstete Kirche ankündigt. Den trotzig wehrhaften Charakter des lutherischen Liedes, dieses geistlichen Krieges- und Siegesgesanges, hat der Meister aufs Genialste erfaßt und gedeutet. Die erste Strophe giebt ihm den Stoff zu einem polyphonen Kunstwerk, dem in Rücksicht auf Größe und Kühnheit des Aufbaues, auf Macht und Fülle

des Ausdrucks nur das Credo der H-moll-Messe an die Seite gestellt werden kann. Die Singstimmen fugiren jede einzelne Zeile der Choralmelodie. Ueber die aufs Mannigfaltigste figurirte Begleitung gießen die immer zuletzt einfallenden Pauken und Trompeten hellsten Glanz. Damit ist es indessen noch nicht genug. Am Schlusse der einzelnen Zeilen bringen die Oboen, denen in canonischer Führung die Contrabässe folgen, die Melodie in der Verlängerung. An der zweiten Strophe betheiligen sich nur der das Kirchenlied intonirende Chor der Soprane und eine den Cantus firmus mit allerlei erbaulichen und beschaulichen Betrachtungen umflechtende Baßstimme. Ein ganz ähnlicher Zwiegesang findet sich in der Cantate „Gottes Zeit“ bei den Worten: „Heute wirst du mit mir im Paradiese sein.“ Hoch dramatisch ist die Behandlung der dritten Strophe. Während aus dem Munde sämmtlicher Chorstimmen „Und wenn die Welt voll Teufel wär, und wollten uns verschlingen, so fürchten wir uns nicht so sehr, es soll uns doch gelingen“ im dröhnenden Unisono ertönt, tobt die ganze Hölle, im Orchester dessen sich ringelnde und bäumende Figuren an die Schlange, das biblische Symbol des Bösen, gemahnen. Wie ein Felsenriese aus dem brandenden Meere oder wie eine leuchtende Heldengestalt aus dem Getümmel unzähliger und doch machtloser Feinde, nicht anders ragt hier die siegreiche Melodie aus dem wilden Gewoge der auf sie eindringenden instrumentalen Klänge empor. Das Werk enthält noch ein Tenorrecitativ, ein Duett zwischen Tenor und Alt, in welchem namentlich die Worte: „Und wird zuletzt gekrönt, wenn es dem Tod erliegt“, durch die mystische Tiefe des Ausdrucks sich bemerklich machen und den im Ton versöhnender Milde ausklingenden Schlußchor. Der Kampf ist zu Ende, in ruhigem, harmonischen Fluß zieht noch einmal die

Choralweise an uns vorüber, jetzt eine Bürgschaft des Friedens.

Konnte hier nur ein sehr geringer Bruchtheil der Cantaten flüchtig ins Auge gefaßt werden, so muß es genügen, die Motetten (kleinere, rein lyrische Chorstücke) bloß mit zwei Worten zu streifen. Man singt, im Gegensatz zur Meinung Spittas, der die Orgelbegleitung für unerläßlich hält, jetzt diese Sachen gewöhnlich a capella. Mit Tonmalereien, für die in unsren Tagen fast ausschließlich die Instrumente verwandt werden, sind von Bach die Stimmen verschwenderisch bedacht. Ihre so lebendige, zunächst befremdliche und verwirrende Geberdensprache hat für das an sie gewöhnte Ohr einen ganz besonderen Reiz. Gleichsam zu Individualitäten verkörpert, bekämpfen einander in der achtstimmigen Motette: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf“ die zwiespältigen Regungen des zwischen Glauben und Zweifel hin und her schwankenden Gemüths. Erinnert sei in dieser Beziehung nur an die zaghaft demüthige Haltung der Worte: „denn wir wissen nicht, was wir beten sollen“ und die so zuversichtlich immer von Neuem hineinklingende Mahnung: „sondern der Geist vertritt uns aufs Beste.“ Durch die Macht der Auffassung, das wie von eiserner Hand geschmiedete Gefüge der Formen, die Wucht und die Beredsamkeit des Ausdrucks ist das ebenfalls achtstimmige: „Fürchte dich nicht“ ein wahres Muster protestantischen Kirchenstils. Aus jedem Wort der Verheißung schöpfen die Töne unversiegliche Fülle des Trostes. Männlichste Kraft eint sich mit rührendster Milde und Weichheit, erhörungssicheres Vertrauen mit entsagungsvoller Demuth. Gar nicht scheiden kann der Meister von seinem Text. Nachdem er an jeder Einzelheit die sinnreichsten dialektischen Künste geübt, faßt er den dargelegten Empfindungsgehalt in einer herrlichen Choralfiguration

zusammen. Die ganze gemüthvolle Innigkeit der Beziehungen zwischen dem gläubigen Herzen und dem Heiland, der selbst Mensch gewesen, bringen die Motetten: „Komm, Jesu" und „Jesu, meine Freude" (die eine zweichörig, die andre fünfstimmig) uns vor die Seele. Wie warm, wie überzeugend sind nicht in jener die Worte: „Gieb Trost mir Müdem". . . . „die Kraft ist klein" . . . . „Komm, komm" aufgefaßt und betont! In „Jesu, meine Freude" gewahren wir die kunstreichste Behandlung und Steigerung des zu Grunde gelegten Chorals. Aus dem geistigen Gehalt des Kirchenlieds schöpfen auch die zwischen die einzelnen Strophen eingereihten Chöre ihre Nahrung.

Unter den Vermächtnissen des Meisters begegnet uns eine zahlreiche Gruppe von Compositionen lateinischer Texte, und es wurde schon hervorgehoben, welche Bewandtnis es mit diesen Arbeiten gehabt. Sie waren keineswegs für den katholischen Cultus, sondern für den musikalischen Bedarf der Leipziger Kirchen bestimmt, in denen sich manche Reste der alten Liturgie erhalten hatten. Auch von vielen andren protestantischen Tonsetzern jener Zeit, von Zachau, Kuhnau, dem äußerst fruchtbaren Telemann, von Ernst und Nicolaus Bach ist die Gattung eifrig gepflegt worden. Sie alle haben Messen geschrieben, in welche die Weisen evangelischer Kirchenlieder sich nicht selten hineinschlingen. Leicht begreiflich ist der Reiz, den bis auf den heutigen Tag die liturgischen Texte der alten Kirche auf die musikalische Gestaltungskraft zu üben pflegen. Grade sie gewähren dieser den freiesten, weitesten Spielraum, denn die Kunst bethätigt ihr Vermögen nirgends so siegreich, wie am todten Stoff, und über einen solchen schaltet sie hier. Wem Gesang gegeben, in dessen Brust werden sicherlich den geliebten, lebenswarmen Klängen der Muttersprache noch frischere, traulichere, innigere Stimmen

antworten, als den fremden Lauten, aus denen das Denken und Empfinden eines längst zu Grabe getragenen Volkes redet. Die letzteren fügen sich aber dafür ungleich widerstandsloser allen Geboten der tonbildenden Phantasie. Gegenüber lateinischen Texten ist der Componist mancher schweren Fessel, einer Menge unduldsamer declamatorischer Rücksichten enthoben, die ihm die größere Empfindlichkeit jeder lebenden Sprache und zumal seiner eigenen auferlegt. Er kann die Worte je nach Bedürfnis trennen, verbinden, durcheinander werfen, stets von Neuem wiederholen, kurz sie gleich willenlosen Bausteinen für seine Schöpfungen verwenden. Keine der übrigen Gesangsgattungen grenzt so nah an die selbstherrliche, bloß dem innersten Causalitätsgesetz der Töne unterthänige Instrumentalmusik. Welcher Reichthum sich ausbreitender und vertiefender thematischer Entwickelung hat nicht in jenen Sätzen Raum, die durch Hunderte von Takten den Gefühlsinhalt einer einzigen Textzeile exponiren! Als bewunderungswürdigster Tonbaumeister erscheint darum Bach vor Allem in seinen Gesängen mit lateinischen Worten, zumal in seiner H-moll-Messe.

Drei verschiedene Bestandtheile lassen sich im Messentext unterscheiden. Zunächst stoßen wir auf eine ganze Reihe von Anrufungen, die nichts Andres sind als nach Worten ringende Gefühlslaute. Man denke z. B. an das Kyrie eleison, Christe eleison, Laudamus te, Miserere nobis, Sanctus dominus, Deus Sabaoth! Alle diese Versuche, das Unaussprechliche auszusprechen, bleiben ohne die Geleitschaft der Töne nur bleiche, dürftige Schatten der Empfindung. Volles, warmes Leben empfangen sie erst durch diejenige Kunst, die man als die zu schöner Erscheinung und Gegenständlichkeit gestaltete Interjection bezeichnet hat. Andre Abschnitte der Messe, die begeisterten Visionen im Gloria, der

erste Glaubensartikel, ein großer Theil des zweiten, das Agnus Dei, enthalten zwar mehr als bloße Gefühlsergüsse, bringen uns aber Dinge vor das innere Auge, die weit mehr an Gemüth und Phantasie als an den Verstand sich wenden und darum fähig sind, gänzlich umgesetzt und aufgelöst zu werden in Sang und Klang. Endlich begegnen uns im Text auch allerlei aufs Aengstlichste umschriebene theologische Definitionen. Dergleichen spitzfindige Concilienweisheit breitet sich namentlich in einigen Partien des Credo aus. Man vergesse aber doch nicht, daß sich das starre Dogma durch das: „Ich glaube“ in die seligste vor Gott und der Welt freudig bekannte Gewißheit des Herzens verwandelt. Wahrhaftigkeit, Kraft und Fülle sind die höchsten künstlerischen Eigenschaften, und sie finden wir in der Bach'schen H-moll-Messe zum reinsten Dreiklang vereinigt. Nicht der Glanz und das Gepränge des Cultus sind es, vor denen sich die Tonsprache huldigend neigt; sondern, was sie bewegt und erfüllt, wovon sie allein Zeugnis geben will, das ist der Geist des Evangeliums, die in den Worten niedergelegte Bürgschaft des Heils. Und zu dieser Treue und Wahrhaftigkeit kommt als Zweites die Kraft, und zwar in der doppelten Bedeutung eines unbegrenzten technischen Vermögens, wie der unangetasteten inneren Tüchtigkeit und Gesundheit. Die Kunst pflegt heutigen Tags zum Christenthum wie zu einem verlorenen Paradies sich zu verhalten, nach dem sie sehnsüchtig ihre Arme ausbreitet. Diese gefühlsselige Wehmuth ist für unser religiöses Empfinden die Modetonart geworden, selbst Mendelssohn konnte sich ihrem Bann nicht entringen. Bei Bach athmet Alles naive Freudigkeit, unerschütterliches Vertrauen. In dem Wechsel des Irdischen, dem ruhelosen Strom des Entstehens und Vergehens ist ihm die Kirche das einzig Bleibende, Reale, der feste Boden, in dem sein

gesammtes Wesen wurzelt. Als Drittes wurde die Fülle genannt, diese strömt uns hier überwältigend entgegen. Bis zur Unersättlichkeit vertieft sich die Musik in den Sinn der Worte, von dem einmal Erfaßten kann sie sich kaum trennen; man hat das Gefühl, als ob es sie Ueberwindung gekostet, einen bestimmten Satz zu schließen, sich zum folgenden Abschnitt zu wenden. Unversieglich quillt aus allen Stimmen der Reichthum der Gestalten, bewundernd hängt unser Ohr an diesen so künstlich verschlungenen und doch zugleich so fest gefügten Formen. Sie sind aber nirgends der letzte Zweck, keine prunkende Schaustellung contrapunktischer Gelehrsamkeit, sondern stets nur Mittel des Ausdrucks, Gefäße voll der köstlichsten Schätze des Geistes. Wenn man gewohnt ist, die Kirchenmusik in katholische und protestantische, überwiegend formale und ideale, und was dergleichen ästhetische Grenzbestimmungen mehr sind, einzutheilen, so verschwinden sämmtliche Unterschiede der Art gänzlich gegenüber dem allumfassenden Gehalt einer Schöpfung, die vom echtesten Geist des Evangeliums erfüllt und ihn zu leibhaftigstem künstlerischen Dasein gestaltend, beständiger als Erz und Stein hineinragt in die Jahrhunderte. Genügte es den altitalienischen Meistern mit Verleugnung jedes greifbaren Ausdrucks nur die abstracte Transcendenz der jenseitigen Herrlichkeit, die ewige allem menschlichen Empfinden entrückte Harmonie der Sphären zu verkünden; schlug dagegen die moderne Kunst genau die umgekehrte Richtung ein, gewann hier eine Freiheit der individuellen Deutung Raum, die namentlich in dem gewaltigsten neueren Gebilde auf diesem Gebiet, in der Beethoven'schen „Missa solemnis", mit ungestümer Hand an den objectiven Schranken der Gattung rüttelt: so haben in der Bach'schen H-moll-Messe beide Seiten, Allgemeines und Besonderes, Form und Inhalt, feierlichste

Erhabenheit und subjective Innerlichkeit, der Sieg über das Endliche und die reichste Mannigfaltigkeit der Charakteristik den engsten Bund geschlossen. Wohl dürfen wir mit Hauptmann ausrufen: „das ist wie eine große untergegangene Zeit!“

Die Partitur enthält 26 Nummern, 6 Arien, 3 Duette und 17 vier-, fünf-, sechs- und doppelt vierstimmige Chöre. Daß die Solosätze zum Theil veraltet sind, wollen wir uns nicht verhehlen. Es befinden sich unter ihnen aber auch zwei der köstlichsten Perlen: die Altarie Agnus Dei und die Baßarie: Et in spiritum sanctum. Ueber die letztere, in der, Dank dem Mosesstab einer alles gewährenden Phantasie, aus dem dogmatischen Gestein der Worte der frischeste melodische Quell hervorsprudelt, schrieb Robert Franz an einen Freund: „Kindliche Freudigkeit des Glaubens möchte wohl schwerlich jemals zu schönerer Darstellung gelangt sein! Vor allen Dingen schwärme ich für die Propheten-Partie, wo Seb. Bach wahrlich mit Michel Angelo Auge in Auge gestanden haben muß. „Vivificantem“ — Alles zittert und bebt hier von Leben — procedit — als wollte die Welt eine Welt gebären — „adoratur et glorificatur“ — jenes in ruhiger Erhabenheit, dieses im freudigen Aufschwung — nun kommen die prächtigen Propheten mit ihren bis zum tiefen fis herabwallenden Bärten, endlich die „una sancta catholica et apostolica ecclesia“, welche segnend die Arme über den ganzen Erdkreis ausbreitet — man würde im Aufzählen aller Herrlichkeiten dieser Composition gar nicht fertig! Auch sind obige Deutungen keine leere Phantasien: daß Bach seinen Text in der angegebenen Weise behandelt hat, liegt ja aller Welt vor Augen.“ Unvergängliche Muster ihrer Art sind fast ohne Ausnahme die Chöre. Die bittende Inbrunst des Kyrie, der gewaltige Aufschwung des Gloria, die rührende Milde des „Et in terra pax“, die mystischen Schauer des „Qui

tollis“, die strahlende Pracht des „Cum sancto Spiritu“, der jubelnde Lobgesang des „Credo in unum Deum“, von dessen Wunderbau bereits in andrem Zusammenhang die Rede gewesen, das ahnungsbange „Et incarnatus“, das schmerzdurchwühlte „Crucifixus“ mit seinen an das Kreuz eines zwölfmal hinter einander, in viertaktigen Perioden von E nach H chromatisch absteigenden Basso ostinato geschlagenen und zuletzt (bei den Worten „et sepultus est“ auf dem Dur-Dreiklang der Parallele) erlöschenden Singstimmen, das staunenswerthe „Confiteor“, eine breit entwickelte Fuge mit einem vom Baß und Alt canonisch geführten, zuletzt auch vom Tenor und zwar in der Verlängerung gebrachten Cantus firmus, das markerschütternde „Et exspecto“, die anbetende Demuth des „Sanctus“ — alles das läßt sich nur hören und nachempfinden, aber auch nicht annähernd beschreiben. Der protestantische Grundzug der H-moll-Messe wird uns auch durch den Umstand urkundlich beglaubigt, daß ihr ältere Bach’sche Cantaten zum großen Theil als Fundgrube gedient. Früheren Arbeiten sind entlehnt das „Gratias“, das „Qui tollis“, der zweite Chor des „Credo“, das „Crucifixus“, in gewissem Maße auch das „Agnus Dei“ und das „Osanna“. Der ursprüngliche Text des Crucifixus lautete: „Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen, Angst und Noth sind der Christen Thränenbrod, die das Zeichen Jesu tragen.“ Im Schlußchor kehrt das „Gratias“ wieder, so daß wir also ähnlich wie im Mozart’schen Requiem einen Satz zweimal hören. Der Meister pflegte immer bloß einzelne Theile seiner großen Messe in den Gottesdienst einzulegen. Da die ungekürzte Wiedergabe des Werkes drei volle Stunden beansprucht, können wohlberathene Striche dem Gesammteindruck nur förderlich sein. Namentlich auf manchen Solosatz wird man gern verzichten, z. B. auf die so trockene, altfränkische Baßarie: „Quoniam tu solus“.

Unter den vier nur das „Kyrie“ und „Gloria“ enthaltenden Compositionen ist die A-dur-Messe am bekanntesten. Von ihrem „Christe“, einem in Rücksicht auf das meisterhafte polyphone Gefüge wie auf die Kraft des Ausdrucks gleich bewunderungswürdigen Cirkelcanon sagt Marx: „Wer keine Ahnung von der hier zu Grunde liegenden Form hat, sondern nur einen naturalistischen, aber empfänglichen Sinn mitbringt, wird, wenn er sich in eine dieser Stimmen hineinsingt, den Adel, die Anmuth und Frömmigkeit dieses Gesanges in der einzelnen Stimme tief empfinden müssen. Treten nun die übrigen Stimmen herzu, so wird ihn die Vorstellung erwärmen, wie sinnig, wie einheits- und doch wechselvoll hier vier Stimmen das Gebet zu dem Einen erheben, in dem ihre Herzen Eins sind. Dabei wird ihn der ähnliche Eintritt der Stimmen, die Nachahmung in Baß und Alt und die Wiederkehr derselben in Tenor und Discant, Alt und Flöten reizen, und nun endlich sich ihm die eigentliche Canonik des ganzen Satzes (Tenor und Alt ahmen sieben Takte des Basses nach) enthüllen, aus dem empfindungsvollen freien Recitativ ihm ein ebenso empfindungsvoller kunstreicher Canon geworden sein. Nun wird er erst ganz zu würdigen wissen, wie andachtsvoll und demüthig der Gang des Ganzen in der hinabsinkenden Modulation ist, während immer höhere und höhere Stimmen zutreten, sich demüthig beugen, brünstig das Flehen erheben, voller umfassendere — geflügeltere Bitten emporsenden.“ Das „Kyrie“ strahlt im Gegensatz zu der zerknirschten, nach Erlösung ringenden Bußfertigkeit im ersten Abschnitt der H-moll-Messe hellen, milden Festglanz aus. Auch das fünfstimmige „Magnificat“ zeigt in engstem Rahmen die ganze Machtfülle des Bach’schen Genius. Der Text ist dem Evangelium des Lucas entnommen, die Worte der Maria 1, 46 bilden den Inhalt. Demgemäß tritt in einigen Arien,

am meisten in der dem Sopran zugewiesenen: „Quia respexit humilitatem“, die Gestalt der Jungfrau bedeutsam in den Vordergrund. Im Eingangssatz, der am Schluß des Werkes in der angehängten Doxologie zum Theil wiederkehrt, scheint die gesammte Christenheit ihre Stimme zu erheben, ebenso in den beiden gewaltigen Chören: „omnes generationes“ und „fecit potentiam in brachio suo“. Der Eine fällt unmittelbar in die eben erwähnte Sopranarie ein, der Maria gleichsam das Wort von den Lippen nehmend. Diese verschwindet hinter dem plötzlich in blendender Glorie aufsteigenden Bau der christlichen Kirche, in der zahllose Geschlechter der Menschen friedlich und einträchtig wohnen werden. Prachtvoll ist der jedesmalige Eintritt der Bässe, überwältigend, nach der Generalpause der erneute Ausbruch eines nicht enden wollenden Jubels. In dem folgenden Chor zerstreuen sich die Stimmen bei dem „dispersit“ in einzelne wie irr umherschwankende Gruppen, bis sie bei dem Wort „superbos“ wieder zu compacter Masse sich verbinden. Von mächtigster Wirkung ist auch hier die Generalpause und darauf der Einsatz auf den übermäßigen Dreiklang. Hervorzuheben sind ferner die wunderbare Wendung der Harmonie am Schluß des Duetts „Et misericordia“, die durch die beiden entgegengesetzten Motive so charakteristische Tenorarie „Deposuit potentes“, das schwärmerische, von zwei Flöten begleitete Altsolo mit seiner ausdrucksvollen Geberde bei dem „inanes“, der überaus liebliche, den Frauenstimmen in den Mund gelegte Satz: „Suscepit Israel“, endlich der Chor: „Sicut locutus est ad patres nostros“, dessen Töne wie majestätische Meereswogen einherrollen.

Georg Friedrich Händel.

I.

Sein Leben.

Georg Friedrich Händel erblickte den 23. Februar 1685 — genau vier Wochen später, am 23. März, wurde ein dem Eisenacher Rathsmusikanten Johann Ambrosius Bach geborenes Knäblein auf die Namen Johann Sebastian getauft — zu Halle das Licht der Welt. Der Großvater, Kupferschmied seines Zeichens, war aus Schlesien eingewandert, der Vater, Georg Händel, geb. 1622, hatte sich durch Fleiß, Geschick und Ausdauer vom Barbier zum sächsischen und kurbrandenburgischen geheimen Kammerdiener und Leibchirurgen, außerdem zu einem angesehenen Bürger und Hausbesitzer emporgearbeitet. Den Grund zu seinem späteren Wohlstand legte er, wie es scheint, durch eine frühzeitige Heirath. Noch nicht einundzwanzig Jahre alt, vermählte er sich mit der Witwe seines Meisters, die ihm Geschäft und Kundschaft zubrachte. Sechs Kinder wurden ihm in dieser 1682 durch den Tod der Frau gelösten Ehe geboren. Nicht volle sieben Monate blieb Meister Görge Witwer; obwohl bereits im einundsechzigsten Jahre stehend, führte er am 23. April 1683 Jungfrau Anna Taust, die Tochter des Pastors in Giebichenstein, geb. den 8. Februar 1651, heim. Unter den vier

Kindern, die sie ihm schenkte, war Georg Friedrich das zweite. Die vereinigten Vorzüge der Eltern fielen ihm als Erbtheil zu: des Vaters geistige und körperliche Gesundheit, sein starker Wille, klarer, praktischer Blick und die ausdauernde Tüchtigkeit in der Führung des Tagewerks; dazu kam der Gemüthsreichthum der Mutter, ihr frommer, ernster Sinn, die treue Liebe zu den Eltern und die hohe Reinheit des Herzens, die sie stets bewährte. Auch der Kindheit Händels fehlten nicht die mancherlei Zeichen und Wunder, durch welche sich der musikalische Genius anzukündigen pflegt. Der Vater, der aus seinem Liebling einen Juristen machen wollte, ihn im Geist schon mit dem Doctorhut geschmückt sah, begann über das unablässige Spiel mit den Tönen bedenklich die Stirn zu runzeln und entfernte klüglich aus der Nähe des Knaben Alles, was der unliebsamen Neigung Nahrung geben konnte. Dieser wußte sich indessen ein kleines Clavichord zu verschaffen, das er unter dem Dach verbarg, um, wenn Alles im Hause schlief, nach Herzenslust zu üben und zu phantasiren. Manche Nacht hat er es so getrieben, als ein äußeres Ereignis eine plötzliche Wendung herbeiführen und den winzigen Musicus mit seinem Instrument aus dem nothgedrungenen Versteck erlösen sollte. Der Vater machte einen Ausflug nach der benachbarten herzoglich sächsischen Residenz Weißenfels, und für sein Leben gern hätte ihn der damals etwa siebenjährige Sohn begleitet. Da aber alle seine Bitten und Thränen vergeblich blieben, lief er mit rascher Entschlossenheit dem Wagen ein gutes Stück Weges nach und erzwang so die Erfüllung seines Wunsches. In Weißenfels stand die Tonkunst in besonderen Ehren; dort war der Vater der deutschen Musik, Heinrich Schütz, geboren und bis in sein hohes Alter, das er zu siebenundachtzig Jahren gebracht, vielfach aus- und eingegangen. Der kunstliebende Fürst unter-

hielt eine gute Capelle, die den jungen Händel mit in ihre Uebungen und in den Gottesdienst zu nehmen pflegte. Eines Tags hob ihn der Organist auf die Orgel und forderte ihn auf, nun zu zeigen, ob er etwas könne. Der Herzog war zugegen, folgte mit gespannter Theilnahme dem Experiment und als es glänzend ausschlug, ließ er den kleinen Virtuosen vor sich rufen, füllte ihm die Taschen mit Gold und drang zugleich in den Vater, der gedeihlichen Entwickelung einer so offenbaren Gottesgabe nichts weiter in den Weg zu legen; gelehrte Studien könnten ja daneben auch getrieben werden. Die fürstlichen Worte verfehlten nicht ihre Wirkung. Das Musiciren ward freigegeben, und gleich nach der Rückkehr kam der Knabe in die Lehre des Halleschen Organisten Zachau. Er hatte an ihm einen geschickten, treuen, liebevollen Präceptor, der ihn auf der Orgel, dem Klavier und in der damals mit solchen Uebungen stets Hand in Hand gehenden Satzkunst unterwies. Denn wie ehedem die Schauspieler vor Allem auch auf das Improvisiren sich verstehen mußten, ebenso erwartete man von jedem echten und rechten Musicus, daß er selber fähig sei, etwas Gescheidtes zu erfinden. Dem Schüler war freilich sein eigener Genius der beste Lehrmeister. Diesem folgend, studirte der wißbegierige Autodidakt mit rastlosem Fleiße alle Vocal- und Instrumentalsachen, deren er nur habhaft werden konnte. Er griff zur Geige, zur Oboe und ruhte nicht eher, bis er sämmtlichen Factoren des Orchesters ihre Art abgelernt. Zugleich verwerthete er als Componist aufs Emsigste die solchergestalt gewonnenen theoretischen und praktischen Kenntnisse. Während ihm später von seinen zahllosen Jugendarbeiten sechs dreistimmige Sonaten für zwei Oboen und Baß, die er im zehnten Jahre verfaßt, zufällig wieder unter die Augen kamen, sagte er lächelnd: „Ich componirte damals wie der Teufel, am meisten für die

Oboe, die mein Lieblingsinstrument war.“ Der Bildungsgang unsres Meisters weist eine überraschende Aehnlichkeit mit dem seines Zeitgenossen, des 1681 in Magdeburg geborenen Georg Philipp Telemann auf, vielleicht des fruchtbarsten unter sämmtlichen Tonsetzern, der so viel geschrieben wie Bach und Händel zusammengenommen. Er hatte im zwölften Lebensjahre schon eine Oper verfertigt, von seinem rastlosen Feuereifer getrieben, bereits als halbwüchsiger Knabe nicht bloß mit dem Klavier, der Violine, der Flöte, sondern auch mit der Oboe, der Traverse, dem Schalümo, der Gambe, dem Contrabaß und der Quintposaune sich bekannt gemacht.

Von einer Reise, die der Hallesche Chirurg 1696 nach Berlin in Begleitung des Sohnes machte, nahm dieser manche neue Eindrücke und Anregungen heim. Der prachtliebende Kurfürst Friedrich III., dem schon die preußische Königskrone im Sinne lag, und seine Gemahlin Sophie Charlotte, Leibnitz’ Schülerin und Freundin, ließen es sich angelegen sein, auf dem rauhen Boden der Mark den Segnungen des Geistes eine Stätte zu bereiten. Mit dem Glanz der Wissenschaften und Künste sollte sich ein Hof umgeben, der unter dem großen Kurfürsten nur den militärischen Zuschnitt des ganzen Staates widergespiegelt. Die „philosophische Königin“ war der Musik nicht minder zugethan als der metaphysischen Speculation. Dank der gründlichen Unterweisung, die ihr in Hannover durch Steffani zu Theil geworden, konnte sie sich mit jedem Capellmeister messen. Sie pflegte am Klavier die Concert- und Opernaufführungen zu leiten, während Prinzen und Prinzessinnen mit sangen, spielten und tanzten. Namhafte Virtuosen aus aller Herren Ländern saßen im Orchester. Die ganze künstlerische Herrlichkeit war freilich nur von kurzer Dauer, eine vorschnell gezeitigte Blüthe, die unter dem musenfeindlichen Regiment des Soldatenkönigs rasch dahinwelkte.

Erst ein halbes Jahrhundert später brach für das geistige Leben der preußischen Hauptstadt der wirkliche Frühling an. Lediglich italienische Musik war in Berlin wie damals fast durchweg in Deutschland hoffähig. Der allerhöchsten Gnade erfreuten sich besonders der Klavierspieler Attilio Ariosti und der Componist Giovanni Buononcini. Jener fand außerordentliches Wohlgefallen an dem Halleschen Wunderkinde, stundenlang saß er mit ihm vor dem Instrument. Ganz anders der hochfahrende Buononcini. Wie wenn er ein Vorgefühl davon gehabt, daß ihm in Händel der gewaltige Gegner heranwüchse, welchen er später in England während eines zehnjährigen erbitterten Kampfes vergeblich niederzuringen getrachtet, zeigte er bereits dem Knaben nur Kälte und Abneigung. Pries man dessen erstaunliche Fertigkeit auf dem Klavier und im Generalbaß, so zuckte er ungläubig die Achseln, und um der redseligen Bewunderung ein Ende zu machen, legte er ihm eine chromatische Cantate mit hinzugefügtem Grundbaß vor. Groß war indessen die Beschämung des Italieners, als die schwierige Aufgabe in einer Weise gelöst wurde, die selbst dem gewiegtesten Praktiker nicht zur Unehre gereicht hätte. Der Kurfürst, dem man die Sache berichtet, machte dem alten Händel den Antrag, die Kosten für die weitere Ausbildung des Sohnes, namentlich auch für einen längeren Aufenthalt in Italien, zu übernehmen. Es scheint jedoch, daß die stillschweigend vorausgesetzte Verpflichtung zu lebenslänglichem Hofdienst wenig nach dem Geschmack des Vaters gewesen, dieser auch noch immer die Hoffnung gehegt, sein Georg Friedrich würde trotz Allem die ihm zugedachte juristische Laufbahn dereinst einschlagen. Genug, Beide kehrten nach Halle in ihre bisherigen Verhältnisse zurück. Händel, dem Mattheson später bezeugte, er habe „nebst seiner ungemeinen musikalischen Wissenschaft gar feine

andre Studia gemacht“, absolvirte die lateinische Schule und ließ sich 1702, treu dem Willen seines schon fünf Jahre früher verstorbenen Vaters, bei der juristischen Facultät immatriculiren. „Es ist ein weiterer Beweis (sagt Chrysander) von dem soliden Grund, auf dem diese Familie ruhte, von der schönen Einigkeit, die in ihr waltete. Das äußere Leben mit dem inneren in Einklang zu bringen, ist das Bestreben jedes kräftigen Menschen, und wie sehr mußte unser Georg Friedrich danach Verlangen tragen. Dennoch hat er solches niemals eigenmächtig oder vorzeitig durchsetzen wollen. Bei allem übermächtigen Genie, das in Händel lebte, hat er seinen Eltern nie durch Geniestreiche kummervolle Nächte gemacht. Erst, als er ein gesetztes Alter und jene wunderbare innere Reife erlangt hatte, lenkte er mit Aller Einwilligung in die Bahn ein, welche der angeborene Beruf ihm anwies, und versuchte nun, ob's ihm nicht gelingen wollte, das, was ihm der Studiosus juris gekostet, bei der Musik wieder herauszuschlagen.“

Der jugendfrische Geist, der die seit acht Jahren begründete, rührig emporstrebende Friedrichs-Universität beherrschte, war ganz geeignet, eine Fülle der fruchtbarsten Keime in die empfängliche Seele des Jünglings zu senken. Man darf annehmen, daß auf seine Entwickelung die Lehren des Thomasius, des siegreichen Gegners der Hexenbrenner, des beherzten Vorkämpfers für das Recht, das mit uns geboren ist, des echt deutschen Mannes, welcher der Muttersprache die Heimat auf dem Katheder gewonnen, nicht ohne Einfluß geblieben sind. Ueber das akademische Leben des Meisters hat sich indessen nichts Näheres ermitteln lassen, und wir haben es fortan nur noch mit dem Musiker zu thun. Daß er als solcher sich bereits einen Namen gemacht, geht aus der Selbstbiographie Telemann's hervor, der 1701 mit

der Absicht nach Leipzig ging, dort lediglich den juristischen Studien obzuliegen, aber unterwegs „durch die Bekanntschaft mit dem damals schon wichtigen Hrn. Georg Friedrich Händel beynahe wieder Notengifft eingesogen hätte." Nachdem der Eine wie der Andre Alles gethan, den elterlichen Wünschen zu willfahren, mußten sie zuletzt doch der gebieterischen Stimme ihrer Natur Folge leisten. Es kam zwischen ihnen zu einem engen schriftlichen und mündlichen Verkehr, sie tauschten ihre Compositionen aus, förderten und bestärkten sich gegenseitig in dem Streben nach freiem melodischen Ausdruck oder, um mit Telemann zu reden, in der Freude an jenen „muntreren Töngens", für welche die damals noch gänzlich in der Abhängigkeit vom Orgelstil befangene deutsche Musik keinen Raum hatte. Gleich dem Freunde in Leipzig fand auch Händel in Halle reichen Anlaß zu schöpferischer Bethätigung. Er schrieb mehrere Hundert Cantaten für die musikalischen Aufführungen, die nach gutem alten Brauch jeden Sonn- und Festtag bald in dieser, bald in jener Kirche veranstaltet wurden. Auch das Organistenamt hat er ein Jahr lang versehen. Er war das ungenannte „lutherische Subject", dessen Anstellung mit einem Gehalt von sechsundsechzig Thalern die Prediger und Aeltesten der reformirten Dom- und Schloßkirche in einer an den König gerichteten, den 13. Januar 1702 datirten Eingabe befürworteten. Mancher seiner Altersgenossen würde diesen Dienst als willkommene Lebensversorgung betrachtet haben. Ihn zog es jedoch unwiderstehlich fort aus der engen, kleinbürgerlichen Heimat nach einem weiteren, anspruchsvolleren Schauplatz. Er hat später, so lange die von ihm zärtlich geliebte Mutter am Leben war, häufig in Halle geweilt, aber immer bloß als Gast. Seine zahlreichen Jugendarbeiten sind bis auf einen kleinen Bruchtheil spurlos verschwunden. Was von

ihnen noch übrig, trägt durchweg den Zachau'schen Stempel und läßt uns deshalb den Verlust nur in biographischem Interesse bedauern.

Vor allen übrigen deutschen Städten zeichnete sich zu Ende des siebzehnten und Anfang des achtzehnten Jahrhunderts Hamburg durch die eifrige Pflege und Gönnerschaft aus, deren sich in seinen Mauern die Tonkunst erfreute. „Es hieß allgemein (bemerkt Chrysander), von dem, was Deutschland an Poeten, Musikern und Sängern besitze, seien die sinnreichsten, geschicktesten und trefflichsten dort beisammen; wer seine Sache verstehe, finde hier am leichtesten Beachtung und Brod. Dazu die bunte Welt und das freie Leben." Während an den Höfen der Fürsten nur ausländisches Wesen gehegt und geschätzt wurde, fand in der alten Hansestadt unter dem Schutz eines freien, kräftigen Bürgerthums, in der überquellenden Fülle fest begründeten, durch rastlose Arbeit von Geschlecht zu Geschlecht sich mehrenden Wohlstandes jeder künstlerische Wettkampf mit der Fremde, alles frische, fröhliche, von nationalem Geist beseelte Streben und Wagen günstigsten Boden. Die 1678 errichtete Bühne am Gänsemarkt war die erste, in welcher das deutsche Musikdrama eine Stätte gefunden. Zunächst gelangten nur geistliche Singspiele zur Aufführung, von 1692 an wurden sie durch die weltliche Oper verdrängt. Für die Mannigfaltigkeit des Repertoirs sorgte das unerschöpfliche Talent Reinhard Kaisers, der, geringe Unterbrechungen abgerechnet, ein Menschenalter hindurch an der Spitze des ganzen Unternehmens stand und die Functionen eines Theaterpächters, Directors und Componisten in sich vereinigte. Kein gelehrter Musiker, sondern, wie Telemann sagt: „ein Züchtling der Natur", besaß er Alles, dessen die Gesangsbühne bedarf: überschwänglichen Reichthum der melodischen Erfindung, kräftige Frische und geschmeidige Fein-

heit des Ausdrucks, eine außerordentliche Fähigkeit, das Ohr der Menge zu fesseln, lauten Widerhall in ihrem Gemüth zu wecken. Seine 120 Opern weisen manchen noch heutigen Tags wirksamen Tonsatz auf. Das Theater spielte im geistigen Leben der Stadt eine hervorragende Rolle, es setzte Rath und Bürgerschaft in Bewegung, brachte die Geistlichkeit in Harnisch, gab den Stoff zu endlosen literarischen Händeln, zu einem Wust von Pamphleten, in denen fast durchweg Philisterhaftigkeit und Flegelei das Wort führen. Das an vielverheißenden Keimen so reiche Hamburger Singspiel blieb ohne jeden Einfluß auf die weitere Entwickelung der Gattung. Sobald die Stimmen der Sänger am Gänsemarkt verhallt, waren auch die Kaiser'schen Partituren verschollen, und erst der Eifer neuerer Forscher hat sie aus dem Versteck der Bibliotheken und Archive hervorgezogen. Als am Ende des achtzehnten Jahrhunderts die nationale deutsche Oper sich die Bühne abermals zu erobern begann, mußte man wieder ganz von vorn anfangen.

Im Sommer 1703 kam Händel nach Hamburg. Mattheson, Sohn eines Acciseeinnehmers, damals noch erster Tenorist bei der Oper, außerdem fertiger Orgel- und Klavierspieler, behender Componist, später Secretär bei der englischen Gesandtschaft und während eines halben Jahrhunderts die gewichtigste kritische Autorität — er hat mehr als fünfzig Bände über Musik geschrieben —, führte ihn in die neuen Verhältnisse ein, verschaffte ihm Lectionen und auch eine Stelle bei der zweiten Violine im Theaterorchester. Sie unternahmen den 17. August eine gemeinschaftliche Reise nach Lübeck, machten unterwegs Doppelfugen „da mente, non da penna“ und spielten auf allen Orgeln und Klavieren der Stadt. Buxtehude, Organist an der Marienkirche, war hochbetagt, eine neue Besetzung des von ihm bekleideten Amtes, des ein-

träglichsten seiner Art in ganz Deutschland, bald zu erwarten, und sie wollten sich darauf hin die Verhältnisse in der Nähe betrachten. Die herrschende Sitte verpflichtete bei solchen Gelegenheiten den Nachfolger, die Witwe oder eine von den noch ledigen Töchtern des Vorgängers zu heirathen. Anna Margaretha Buxtehude war aber eine überreife Jungfrau, um volle zwölf Jahre älter als der 1681 geborene Mattheson. Durch die Aussicht, sie als Gattin heimführen zu müssen, wurde den Freunden die Bewerbung um die Stelle des Vaters gründlich verleidet, zumal dem jüngeren der beiden, dessen Blicke schon sehnsüchtig über die Alpen in das gelobte Land der freien Kunst schweiften. Für alle kleinen Dienste, die ihm in jenen Tagen Mattheson erwiesen, machte sich später der eitle, zänkische Mann durch Angriffe und Verdächtigungen der gehässigsten Art reichlich bezahlt. Händel rückte bald vom Violinpult zum Dirigentenplatz am Klavier empor. Als eines Tags — am 5. December 1704 — Mattheson in der Aufführung der von ihm componirten „Kleopatra“, nachdem er den Antonius gesungen und zum Schauder und Entzücken des Publikums den Todeskampf des Helden mit großer Naturwahrheit veranschaulicht, ins Orchester herabstieg, um seiner Gewohnheit gemäß selber während der letzten halben Stunde die Leitung der Oper zu übernehmen, wich unser Künstler, der gefallsüchtigen Gespreiztheit und gönnerhaften Ueberhebung des Andren schon längst müde, nicht von der Stelle. Beim Verlassen des Theaters kam es zwischen den Beiden zu einem heftigen Wortwechsel und sogar zu einem Zweikampf auf offener Straße. Ein gefährlicher Stoß Matthesons glitt zum Glück an einem breiten Metallknopf auf der Brust seines Gegners ab, der ihn dann mit zerbrochener Klinge heimschickte. Trotz des störenden Zwischenfalls stellte sich bald wieder ein kameradschaftliches

Verhältnis her. Händel hat in Hamburg eine Passion nach dem Evangelium Johannis und drei oder eigentlich vier Werke für das Theater geschrieben, „Almira“, „Nero“ und die zwei Abende füllende Oper „Florindo und Daphne“. Alle diese Partituren verrathen noch deutlich den Neuling. Es gilt das namentlich von den dramatischen Erstlingen des Componisten, dem hier Kaiser und Scarlatti die Vorbilder waren. Besondere Gunst fand beim Publikum Almira; sie wurde vom 8. Januar bis zum 25. Februar 1705 zwanzigmal gegeben und erregte Kaisers bittere Eifersucht. Die sinnbestrickende Atmosphäre, die das Theaterwesen zu umgeben pflegt, ließ den Jüngling unangetastet. Trotz aller Leichtfertigkeit und sittlichen Verwilderung rings um ihn her blieb sein Leben makellos. Den Inhalt eines von der Mutter gesandten Geldbriefes schickte er unberührt zurück und fügte noch ein Geschenk hinzu. Händels künstlerische Erziehung vollendete sich in Italien, wohin er um Neujahr 1707 aufbrach. Er hatte — dank seinem Fleiß und seiner Sparsamkeit — die für die damalige Zeit recht beträchtliche Summe von zweihundert Ducaten zurückgelegt. Statt sich dem Gefolge eines ihm gewogenen toscanischen Prinzen anzuschließen, zog er vor, aus eigenen Mitteln die Reise zu bestreiten.

Bis auf den heutigen Tag ist Italien das heißbegehrte Ziel deutscher Hoffnung und Sehnsucht. Noch immer pilgern wir über die Alpen, um uns zu erfrischen und zu läutern an den Segnungen einer gütigeren Natur, dem Duft und der Farbenpracht des Südens, den Reizen der Landschaft, der heiteren Lebensfülle und Genußfreudigkeit im Charakter eines Volks, welches die kräftigere Ursprünglichkeit des Empfindens und den feinfühligeren Schönheitssinn als Erbtheil der erlauchten Ahnen sich bewahrt, endlich an den auf Schritt und Tritt rings umher verschwenderisch ausgestreuten Schätzen der

Kunst, den beredten Zeugen einer mehr als zweitausendjährigen, in der fast ununterbrochenen Arbeit der einander ablösenden Generation sich fortsetzenden Cultur. Nicht bloß unsre Dichter, Musiker, Maler und Bildner, sondern Alle, deren Seele nicht ganz versunken ist in hausbackene Gewöhnlichkeit, werden in der unmittelbaren Berührung mit dem klassischen Boden mehr oder weniger jene innere Wiedergeburt an sich erfahren, welche einst in dem allgemein menschlichen wie künstlerischen Entwickelungsgang Goethes eine so bedeutsame Wendung vorbereiten sollte. Freilich hat es auch zu keiner Zeit an Leuten gefehlt, die von ihrer Wanderung kaum etwas Besseres heimbrachten, als die Erinnerung an Hitze, staubige Landstraßen, zänkische Vetturine und theure Wirthshausrechnungen. So versichert uns einer ihres Schlages, der gefeierte Hamburger Dichter Brockes: „Auch ich war um 1703 in Italien; es ist mir aber dort nichts Sonderliches begegnet."

Mit den italienischen Wallfahrten der deutschen Musiker im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert hatte es nun aber noch seine ganz eigene Bewandtnis. Was die Heimat an künstlerischer Anregung und Belehrung bot, konnte nur denjenigen frommen, die ihren Beruf ausschließlich im Dienst der Kirche zu üben gedachten. Die von den gelehrten niederländischen Tonmeistern des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts nach Italien verpflanzten Keime hatten in dem fruchtbaren, für alle Hervorbringung des Schönen so geeigneten Erdreich feste Wurzeln geschlagen, sich dort zur herrlichsten Frühlingspracht entfaltet. Wo auch nur einer jener alten wackeren Sendboten erschienen, da war um ihn eine Schaar gelehriger Jünger versammelt gewesen, in deren treuer Obhut und Pflege die Musik, bisher entweder scholastische Wissenschaft oder rohestes Handwerk, zur folgsamen Willensvollstreckerin der schöpferischen Phantasie, zur freien, vom

Widerschein des Ideals umflossenen und durchleuchteten Kunst erwuchs. Aus den ihr in Rom, Venedig, Toscana, Neapel gegründeten Schulen verbreitete sich die Freude an den Tönen über das ganze Land. Die italienische Cultur war der aller andren Nationen um Jahrhunderte vorangeeilt. Das Volk, das von den Römern stammt, hatte den geistigen Zusammenhang mit dem Alterthum nie gänzlich verloren. Es ist das erste gewesen, das den Weg zur griechischen Literatur, der vornehmsten Quelle aller humanen Bildung, wiedergefunden. Die aufgehende Sonne der Renaissance weckte auf sämmtlichen Gebieten des Geistes eine Fülle frischen, jungen Lebens. Ihren licht- und wärmespendenden Einfluß spürte aber nicht am wenigsten grade diejenige Kunst, von der die Hellenen auch kein einziges sinnfälliges Denkmal der Nachwelt hinterlassen. Mancher beredte Mund aus ihrer Mitte hat uns gekündet, in wie hohen Ehren die Musik bei ihnen gestanden; allein spurlos verhallt sind die Klänge, welchen das zur Feier seiner Feste versammelte Griechenvolk gelauscht. Je unbestimmtere, verschwommenere und doch zugleich idealere Vorstellungen man vom antiken Tonwesen hatte, um so freier war das Feld, um so erfinderischer und wagemuthiger das durch keine unmittelbaren Vorbilder eingeengte und gegängelte Streben. Am überschwänglichsten offenbart sich die Schöpferkraft des Menschengeistes, während er einen bisher noch unberührten Stoff ergreift. Der musikalische Genius der Italiener, der in kürzester Frist für alle vocalen und instrumentalen Gattungen die Grundformen festgestellt, hatte damit etwas der innersten Natur nach durchaus Neues mit staunenswerther Sicherheit in die Erscheinung gerufen. Deshalb wollte auch schon Heinrich Schütz — einer der ersten in der langen Reihe deutscher Tonkünstler, die zu den Füßen der venetianischen und römischen Meister gesessen — seine Landsleute

„an die von allen vornehmsten Componisten gleichsam Canonisirte Italienische Classicos Àutores“ gewiesen haben, denn „deren unvergleichliche Opera werden denenjenigen, die solche absetzen und mit Fleiß sich darinnen umbsehen, in einem und dem anderen Stylo als ein helles Liecht fürleuchten.“

Màn könnte fast behaupten, daß diejenige Gattung, in welcher der musikalische Productionsdrang des für die Darstellung des Schönen so hochbegabten Volkes am nachhaltigsten sich bethätigen sollte, ihm von Haus aus als unbewußtes Ziel vorgeschwebt. Unter den denkbar günstigsten Verhältnissen kam in Florenz um das Jahr 1600 die Oper zur Welt. Die köstlichsten Geschenke hatten die Musen ihrem jüngsten Kinde in die Wiege gelegt: eine mit Wohllaut getränkte, durch erlauchte Dichter geklärte und verfeinerte Sprache, eine auf zahllosen Bühnen gepflegte Schauspielkunst, fest umschriebene dramatische Charaktere, gesangslustige und gesangskundige Kehlen in Hülle und Fülle, endlich die ausgestaltete Melodie, den süßen Kern des gesammten Tonwesens. Während die aus der Vereinigung aller dieser wie von selbst einander zustrebenden Elemente hervorgegangene Schöpfung immer ausschließlicher die Phantasie der italienischen Poeten und Musiker beherrscht, sich deren bestes Vermögen zugeeignet, fehlte es in Deutschland geraume Zeit an jeder für das Gedeihen der Oper nothwendigen Bedingung. Da war noch keine klassische Literatur, welche für die Schöpfungen der Schwesterkunst die Sprache urbar gemacht hatte. Mehrere Menschenalter hindurch zeigte diese die Brandmale, die ihr der große Krieg mit rauher Faust aufgedrückt. Armselig, ungelenk, verkommen, zu einem barbarischen Gemisch durch die Abfälle entstellt, welche das fremde Söldnervolk zurückgelassen, mußte sie sich begnügen, nur für die nächsten Zwecke des täglichen Lebens die nothdürftige Vermittlerin abzugeben.

Auf der Bühne tummelten sich die wandernden Schauspielertruppen. Je roher die Zurichtung war, in der sie ihre dem Ausland entlehnten Stücke dem Publikum darboten, um so sicherer durften sie auf dessen Beifall rechnen. Was Deutschland aus eigenen Mitteln an Kunstgesang aufzubringen vermochte, kam lediglich dem Gottesdienst zu statten. Die vorzeitige Blüthe des Hamburger Singspiels erscheint unter solchen Verhältnissen ebenso wunderbar wie ihr rasches Dahinwelken erklärlich.

An dem ehemals alle Culturstätten überschattenden Baum der italienischen Tonkunst ist gegenwärtig die Oper der einzig grüne Zweig. Sie fuhr fort, immer neue Nahrung aus dem unversieglichen Born der Melodie zu schöpfen, nachdem schon längst die gesammte Kirchen-, Orchester- und Kammermusik im Mutterlande der Schönheit so gut wie heimatlos geworden. Dennoch pflegen in dem Entwickelungsgang unsrer modernen Theatercomponisten die Lehr- und Wanderjahre jenseits der Alpen zu fehlen, und das hat seinen guten Grund. Die italienische Bühne, für Händel, Hasse, Gluck, Mozart die hohe Schule des dramatischen Gesanges, nimmt im heutigen Tonleben eine weit bescheidenere Stelle ein. Sie sah nicht nur neben sich in der französischen und deutschen zwei jüngere Schwestern fröhlich emporwachsen, sondern trug auch seit dem Beginn unsres Jahrhunderts ein überwiegend nationales Gepräge. Namentlich der letztere Umstand ist von Gewicht, denn die Wiedergeburt, deren sie durch ihn theilhaftig geworden, konnte sich lediglich auf Kosten ihrer universalen Bedeutung vollziehen. Wohl haben auch noch Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi im Norden und Westen vielstimmigen Widerhall geweckt, aber was will die von ihnen geübte Einwirkung heißen gegenüber der kunstgeschichtlichen Mission jener alten Meister, deren Werke zwar längst Staub und Moder geworden, die

jedoch als echte Pfadfinder im grenzenlosen Reiche der Phantasie der ganzen weiteren Entwickelung Richtung und Ziel gewiesen! Ihnen gebührt der unvergängliche Ruhm, von dem gesammten Darstellungsmaterial Besitz ergriffen, es geläutert, geschmeidigt, den Geboten des künstlerischen Willens dienstbar gemacht zu haben. Die italienische Oper hatte damit ihre vornehmste Aufgabe erfüllt. Nachdem sie die dem musikalisch-dramatischen Gestaltungsdrang entsprechenden Formen ausgebildet, war es ihr beschieden, von dem bisher erstrebten klassischen Ideal sich immer mehr zu entfernen, um nun dafür die Wurzeln desto tiefer in den heimischen Boden zu senken.

Händels dreijährige italienische Wanderung ist eine Periode ungetrübten Glückes, ein langer sonniger Frühling gewesen. Alles, was in der jugendlichen Künstlerseele während dieser Zeit sich geregt, gekeimt, erblüht, sollte später zur reichsten Ernte ausreifen. Von einem Ende zum andren hat er das Land durchstreift. Florenz und Venedig, Neapel und namentlich Rom, wohin es ihn immer wieder zog, stritten sich um den hochwillkommenen Gast. Kunst und Natur, Menschen und Dinge überschütteten ihn wetteifernd mit einer Fülle der fruchtbarsten Anregungen und Eindrücke. Wo er erschien, öffneten sich dem caro Sassone, dem unvergleichlichen Meister auf der Orgel und dem Klavier, die Pforten der Paläste und die Herzen ihrer Bewohner. Auf den Händen trug ihn die vornehme italienische Gesellschaft, damals die gebildetste und anziehendste der Welt. Ihr Mittelpunkt war die 1690 in Rom gegründete „Arcadia", jene berühmte Schäfer-Akademie, in welcher künstlerische und wissenschaftliche Bestrebungen mit den liebenswürdigsten Umgangsformen und aristokratischem Lebensgenuß zur heitersten Harmonie sich vereinigten. Vier Päpste gehörten ihr an, der König von Portugal, der Kurfürst von Bayern, der König und die Königin von Polen,

die Großherzogin von Florenz, viele italienische Fürsten, Grafen und Edle nebst ihren Frauen, hohe geistliche und weltliche Würdenträger, die namhaftesten Gelehrten und Künstler. Allein in Rom zählte die „Arcadia" über sechshundert Mitglieder, in ganz Italien fünfzehnhundert. Gleich bei seiner Ankunft in der ewigen Stadt gerieth Händel mitten unter die Schäfer und Schäferinnen, die in des Marchese Ruspoli schattigem Garten am Monte Esquilino sich zu versammeln pflegten. Sie machten ihm nicht allein Rom zur zweiten Heimat, ihr Ansehen und ihre Empfehlungen bahnten ihm auch in Florenz und Neapel die Wege. Alle Kränze, die das Schicksal seinen Auserwählten bereit hält, häufte es mit königlicher Freigebigkeit auf das Haupt des zweiundzwanzigjährigen Künstlers. Cardinäle und Edle dichteten Loblieder zum Preise des deutschen Apoll, und manches schöne Auge blickte bewundernd und verlangend zu dem blonden hochgewachsenen Fremdling empor. Zu den Lorbeeren, die er als Spieler und bald auch als Componist erntete, fügte die Liebe ihre Rosen. Einige Spuren deuten auf eine Herzensgeschichte, die ihm die Trennung von seinem geliebten Rom noch schwerer machte. Da jedoch sämmtliche Einzelheiten bis auf den Namen und Stand der Dame, wahrscheinlich einer Schäferin der Arcadia, in Dunkel gehüllt sind, ist hier alles Weitere unsrer Phantasie überlassen. Wie in Hamburg, so blieb Händel auch in Italien gegen alle Gefahren und Verlockungen gefeit, die ihn in der Welt der Lampen und Coulissen auf Schritt und Tritt umgaben. Die damals achtzehnjährige Vittoria Tesi, später eine der gefeiertsten Gesangsgrößen, deren aufblühendes Talent zu seinen glänzenden Theatererfolgen in Florenz und Venedig nicht wenig beigetragen, verschwendete an ihn umsonst die Beweise ihrer Gunst. Gleich ihr vermochte keine Armide diesem

Rinald etwas anzuhaben. Noch eine andre Versuchung war an seinem graden ehrlichen Sinn gescheitert. In Rom bemühte man sich, ihn für die alleinseligmachende Kirche zu gewinnen. Aber schon die ersten auf dies Ziel gerichteten Fragen und Andeutungen wies er mit der treuherzigen Erklärung zurück, er besitze weder Geschick noch Beruf zu dogmatischen Speculationen, soviel müsse er jedoch versichern, daß er festiglich entschlossen sei, Zeit seines Lebens in demjenigen Bekenntnis zu verharren, welchem er durch den Glauben seiner Eltern und die Taufe angehöre.

Noch in weit höherem Maße als alle dem jugendlichen Meister zu Theil gewordenen Zeichen der Liebe und Bewunderung mußte ihn die Wahrnehmung beglücken, wie sein Genius in der Berührung mit der sonnigen Kunst des Südens emporwuchs und erstarkte. Mehr und mehr streifte er ab, was ihm von steifem, eckigem, scholastischem Wesen aus der deutschen Organistenschule bisher angehaftet, immer freier und leichter fügten sich seine Töne in die fließenden Linien der Schönheit. Zur Würde gesellte sich die Anmuth, zum Ernst die Weichheit und Milde. Händel hat zwei Opern in Italien geschrieben, „Rodrigo“ und „Agrippina“, die eine für Florenz, die andre für Venedig. Die Lagunenstadt gab zu jener Zeit in Sachen des Theaters etwa ebenso den Ton an wie später Paris. Sie war die Königin des Luxus, der Mode, des high life, das Stelldichein einer aus aller Herren Ländern herbeigeströmten erlesenen Gesellschaft, die wichtigste Station auf den Erziehungsreisen der Prinzen und des jungen begüterten Adels. Von ihr allein wurden drei Gesangsbühnen unterhalten, deren Repertoire die berühmtesten Meister, Alessandro Scarlatti, Antonio Lotti und viele Andre, mit Neuigkeiten versorgten. Manche auswärtige Potentaten gehörten zu den Logenabonnenten, so z. B. bis gegen die

Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Fürsten aus dem Hause Braunschweig-Hannover. In der ganzen musikalischen Welt hallte der von den Venetianern der „Agrippina“ gespendete Beifall wieder. Die Hamburger erinnerten sich 1708 mit Stolz ihrer durch mehrere Jahre „dem anitzo in Italien so hochbeliebten und berühmten Mons. Hendeln“ erwiesenen Gastfreundschaft. In Rom und Neapel entstanden außer zahlreichen Cantaten und Chansons bereits einige Arbeiten, jener Gattung angehörig, welcher der Meister für alle Zeit den Stempel seines eigensten Wesens aufgeprägt. Er hat „La resurrezione“ als Oratorium, „Il Trionfo del Tempo e del Disinganno“ und „Aci, Galatea e Polifemo“ als Serenaden bezeichnet, weil der erstere Name nur für biblische Tondichtungen üblich war. Von dem sicilianischen Schäferspiel wird noch weiterhin die Rede sein. Die andre Serenade ist in drei verschiedenen Redactionen auf uns gelangt. Für eine 1737 in London stattgehabte Aufführung von Neuem hervorgesucht und überarbeitet, erhielt sie wiederum zwanzig Jahre später ihre endgiltige Gestalt und mit dem nunmehr englischen Texte den Titel „The Triumph of Time and Truth“. Im Hinblick auf dies Oratorium ruft Chrysander aus: „Unter den vielen persönlichen Bezügen der Händel'schen Muse, die so unmittelbar zum Herzen sprechen, ist dieser nicht der geringste, daß das idealste und reinste Werk aus seiner Jugend auch der Schlußstein seiner großen Kunstthaten werden sollte. Er arbeitete zu allerletzt daran in den wenigen lichten Augenblicken, die die Tage seiner Blindheit erhellten, bis in sein zweiundsiebzigstes Jahr, und führte es auf im dreiundsiebzigsten, 1757. Der Grundstock der alten Gesänge ist beibehalten, doch etwa der dritte Theil des Ganzen theils aus andren Werken gezogen, theils ganz neu gesetzt; er kündigte es auch an als ‚aus dem Italieni-

schen genommen mit verschiedenen neuen Zusätzen und Aenderungen'. Gleichsam wie von selbst ging es in die englische Sprache über, und ebenso mühelos nahm es die vollere oratorische Gestalt an. Nun erst ist es so geworden, daß man dabei ausruhen mag."

Händel wurde 1710 zum kurfürstlich hannoverschen Capellmeister ernannt. Sein Amtsvorgänger Agostino Steffani und Baron Kielmannsegge, deren Bekanntschaft er in Venedig gemacht, vermittelten die Anstellung. Unter den Arbeiten des Ersteren ragen besonders die Kammerduette als wahre Cabinetstücke ihrer Art hervor. Steffani, geb. 1655, verband mit vielseitigem Wissen und Können die feinen, geschmeidigen Formen des vollendeten Weltmannes. Für den geistlichen Beruf ursprünglich bestimmt, hatte er die canonischen Weihen empfangen. Seine ausgebreitete Bildung, persönliche Liebenswürdigkeit, wie namentlich seine in Sachen des Glaubens stets an den Tag gelegte duldsame Gesinnung gewannen ihm Leibnitz' Freundschaft. Solche Katholiken schwebten dem Philosophen vor, während er an dem Versöhnungswerk zwischen den drei christlichen Confessionen arbeitete. Dem hannoverschen Hof machte sich der italienische Abbate nicht nur als Musiker, sondern auch als gewandter Diplomat werth und nützlich. In der Hierarchie hat er es später bis zum Bischof in partibus infidelium, im Staatsdienst zum kurpfälzischen Geheimrath gebracht. Ehe Händel vom neuen Wirkungskreis Besitz ergriff, stattete er — wie im sicheren Vorgefühl, daß seines Bleibens in Deutschland nicht lange sein würde — jenem Volke einen Besuch ab, in dessen geistigem Leben und Schaffen ihm fortan eine der hervorragendsten Rollen zufallen sollte. Die erste für London (er traf dort im Spätherbst 1710 ein) geschriebene Oper war „Rinaldo". Nur vierzehn Tage hatte die Arbeit an dem Werke gedauert.

Es fand außerordentlichen Beifall, wurde bis zum 2. Juni 1711 nicht weniger als fünfzehnmal gegeben und soll dem Verleger der Gesänge 1500 Pfund eingebracht haben. Im Vorwort zum Libretto klagt dessen Verfasser: „Der Herr Händel, der Orpheus unsrer Zeit, hat mir bei seinem Componiren kaum Zeit gelassen, den Text niederzuschreiben." Nachdem der Meister etwa ein Jahr lang seinen Dienst in Hannover versehen, zog er abermals über den Canal, um von nun an den deutschen Boden immer bloß als flüchtiger Gast wieder zu betreten. Während der ganzen Folgezeit hat er nur noch ein einziges Werk vollendet, zu welchem ihm die Muttersprache die Worte geliefert. Mit der von ihm 1717 in Musik gesetzten Passion des Hamburger Dichters und Rathsherrn Brockes — Kaiser, Telemann und Mattheson haben denselben Text componirt — trug er der Stadt für alles Gute, das er ehedem in ihr genossen, seinen Dank ab.

Wohl dürfen die Engländer Händel den Ihrigen nennen. Er hat nicht allein fast durch ein halbes Jahrhundert in ihrer Mitte gelebt, und zwar seit 1726 als vollberechtigter, durch Beschluß des Oberhauses naturalisirter Brite — auch nur bei ihnen, im Schoße eines großen freien Volkes gegenüber einem nach Tausenden zählenden Publikum, in hellster, weitester Oeffentlichkeit konnte die Kunst gedeihen, wie er sie verstanden und geübt. In Deutschland war zu jener Zeit kein Raum für Künstler seines Schlages, der ganze Zuschnitt des Lebens, innerlich und äußerlich betrachtet, viel zu knapp, kleinlich, spießbürgerlich, um dem auf die Darstellung des Schönen gerichteten Drang der Phantasie Licht und Luft für seine holden Gebilde zu gewähren. Das gesammte Dichten und Trachten der Menschen galt hier dem Kampfe um das nackte Dasein. Von allen idealen Gütern hatte unser Volk nur die Gewissensfreiheit aus dem großen Kriegsbrande ge-

rettet. Was die Gemüther über die gemeine Noth und Sorge erhob, war lediglich der so schwer erkämpfte Glaube, der troſtreiche Aufblick zu einer durch ihn verbürgten besseren Welt. Geraume Zeit hat darum auch die wiedererwachende deutsche Kunst ihre einzige Nahrung aus dem Gedanken- und Empfindungsgehalt der Reformation geschöpft. Die zahlreichen Fürstenhöfe umgaben sich zwar mit einem gewissen geistigen Luxus, aber die von ihnen gepflegten exotischen Zierpflanzen blieben Treibhausgewächse, die allein für die vornehme Gesellschaft blühten und dufteten, an denen das im Schweiß seines Angesichts arbeitende Volk keinen Theil gehabt. Dem deutschen Musiker fehlte bis tief hinein in die zweite Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts das Publikum. Wie mächtig er auch die Stimme erhob, auf irgend welchen volleren Widerhall durften seine Töne nicht zählen. Daheim hatte er die Wahl, entweder gleich dem großen Thomaner Cantor in genügsamer Beschaulichkeit seinem Gott und dem eigenen Genius zu dienen oder in den Prunksälen der landesherrlichen Paläste den geliebkosten Italienern und Franzosen den Vortritt zu lassen. Wen es wie unsren Meister trieb, zu den Massen zu reden, der mußte ins Ausland gehen. Wir haben gesehen, daß einst dem Jüngling die Orgelbank zu eng und niedrig gewesen. Der stolze, unabhängige Sinn des zum Vollgefühl seines Vermögens gelangten Mannes konnte nimmermehr den ihm gemäßen Beruf in der täglichen Sorge für den musikalischen Zeitvertreib des hannoverschen Hofes finden.

London hatte bereits an Wohlstand, Umfang, an Fülle und Mannigfaltigkeit großstädtischen Lebens sämmtliche Metropolen des Festlandes weit überholt. Alle Elemente, aus denen sich noch heutigen Tages die englische Gesellschaft aufbaut, waren schon damals zu ihrer naturgemäßen Entwickelung und

harmonischen Ausgleichung gediehen. Um den Thron ein Adel mit fürstlichem Einkommen und fürstlichen Ansprüchen und um diesen wieder ein freies, starkes Bürgerthum, aus dessen Reihen er sich fort und fort erneuerte, wie auch in sie seine jüngeren Söhne zurücktraten. Die Sprache war durch Jahrhunderte von dem Geist hervorragender Dichter und Denker befruchtet worden, ihr hatte der größte Genius, der je im Reiche der dramatischen Poesie gewaltet, unvertilgliche Spuren aufgeprägt. Voll Sang und Klang ist ehedem dieselbe Insel gewesen, die gegenwärtig fast ihren gesammten Musikbedarf aus der Fremde beziehen muß. Nationale Weisen, so reich an Zahl und Gehalt wie die alten englischen und schottischen Lieder, konnten lediglich dem Munde eines musikalisch gearteten Volkes entströmen. Bei keinem Dichter finden wir die Tonkunst häufiger erwähnt und lauter gepriesen als bei Shakespeare. Diese hätte aber nimmermehr den bevorzugten Platz in seinem Herzen und in seinen Werken eingenommen, wäre sie nicht damals heimatliches Gewächs gewesen. Zu einer Zeit, da in Deutschland der weltliche Chorgesang kaum die ersten unbeholfenen Versuche gemacht, sich aus dem lastenden Bann des Kirchenstils zu lösen, begegnet uns unter den englischen Madrigalen eine Reihe zarter, duftiger Gebilde: Wein-, Tanz- und Liebeslieder, die mit geschmeidiger Freiheit und Zierlichkeit der Formen köstliche Frische des Ausdrucks verbinden. Henry Purcell, der Orpheus Britannicus, geb. 1658, gest. 1695, hat nicht nur Händel zu seinem Utrechter Te-Deum das Vorbild geliefert, er ist auch auf dem dramatischen Gebiete als der unmittelbare Vorläufer unsres Meisters zu betrachten. Gleich diesem an den Italienern geschult, trachtete er mit dem ihnen entlehnten Rüstzeug Werke von selbständiger Bedeutung zu schaffen. Er war ein hochbegabter Componist und dabei ein nachdenklicher Künstler, der wie

später Gluck die innersten Beziehungen zwischen Poesie und Musik sich klar zu machen versuchte. Seine Aeußerungen über diesen Punkt zeugen von einem hellen, weiten, beweglichen Geiste. Wohl darf man es eine seltsame culturgeschichtliche Erscheinung nennen, daß der Quell der Töne, der einst so fröhlich im Herzen des englischen Volkes gesprudelt, nun schon längst gänzlich versiegt ist. Offenbar sind hier dieselben Ursachen im Spiele, durch welche die Heimat Shakespeares der für jede Art dramatischer Production unfruchtbarste Boden geworden. Die Sorge um Hab und Gut, um Macht und Einfluß nimmt dort ausschließlich die besten Kräfte in Anspruch. Vor dem Getümmel des Weltmarktes, den rasselnden Fabriken, dem endlosen politischen Parteihader sind die Musen geflohen und mit ihnen ihr ganzes buntes Gefolge aus dem holden Traumreich der Phantasie.

Händel hat 1712 bis 1715 vier italienische Opern vollendet: „Il Pastor Fido“, „Theseus“, „Silla“ und „Amadis“. Sein erstes, zu englischen Worten gesetztes Werk ist das Utrechter Te-Deum aus dem Jahre 1713. Noch viermal hat er später den nämlichen Text componirt, zuletzt 1743. In dem gewaltigen Dettinger Te-Deum, dem bis auf den heutigen Tag unübertroffenen Muster der Gattung, fanden diese Arbeiten ihren Abschluß. Der hannoversche Hof vermerkte es sehr übel, daß sein Capellmeister an keine Rückkehr dachte, daß er sogar gewagt, statt sich daheim nützlich zu machen, in einer Geburtstagsode die jenem äußerst verhaßte Königin Anna als Friedensstifterin zu feiern. Händels Stellung in London schien deshalb gänzlich unhaltbar geworden, nachdem die englische Krone den Welfen zugefallen. Die Aufführung seiner sogenannten Wassermusik, mit der er auf Kielmannsegges Rath König Georg I. bei Gelegenheit einer Themsefahrt überraschte, gewann ihm jedoch von Neuem

dessen volle Gunst. Er leitete nun wieder die Hofconcerte, unterrichtete auch täglich die jungen Prinzessinnen auf dem Klavier und im Contrapunkt, während ihm sein bisheriger Gehalt von zweihundert Pfund verdreifacht wurde. Zu den eifrigsten Gönnern unsres Meisters gehörte der prachtliebende Herzog von Chandos. Seine mit verschwenderischem Luxus ausgestattete, nur neun englische Meilen von der Hauptstadt gelegene Villa, in der er auf fürstlichem Fuße lebte, war ein Sammelpunkt der vornehmen Gesellschaft. Die dort veranstalteten Feste und Aufführungen wurden regelmäßig in den Londoner Blättern angekündigt. Händel, mehrere Jahre lang des Herzogs Hausgenosse, trug durch sein Orgelspiel und seine Compositionen nicht wenig bei, den künstlerischen Glanz der kleinen Residenz zu erhöhen. Er schrieb für Cannons 1717 bis 1720 zwölf Anthems (der Name bezeichnet eine Mischgattung von Motette und Cantate), die Vorläufer seiner großen alttestamentlichen Tondichtungen, sein erstes Oratorium „Esther" und „Acis und Galathea". Mit der oben erwähnten, in Neapel entstandenen Serenate hat das letztere Werk kaum mehr als den Titel gemein. War jene noch gänzlich befangen in der Abhängigkeit von den italienischen Vorbildern, so ist in dieses mit den englischen Worten ein neuer Geist eingezogen. Die Formen sind weit breiter, der Ausdruck gesättigter, die Gesänge der Solostimmen von Chorsätzen umrahmt.

Unser Tondichter stand jetzt im sechsunddreißigsten Jahre, fast die volle erste Hälfte seines Lebens lag hinter ihm, und mit stolzer Genugthuung durfte er auf sie zurückblicken. Versucht und bewährt hatte er sich bereits auf sämmtlichen Gebieten musikalischen Schaffens und Gestaltens, als Orgel-, Klavier- und Orchestercomponist, im sinnbethörenden Zauberkreis der Bühne wie im ernsten keuschen Priesterdienst der

dem Höchsten und Heiligsten zugewandten Muse. Wir sahen ihn den durch seinen Genius gewiesenen Weg ruhigen, festen Schrittes verfolgen. Auch an äußerem Lohne jeder Art hatte es ihm bisher nicht gefehlt. Unabhängig von den Launen eines Brodherrn, an kein Amt geschmiedet, sondern als freier Künstler die Kunst übend, von der Aristokratie der Geburt und des Geistes gefeiert, umworben, gleich einem der Ihrigen betrachtet, war er weit über die Häupter aller seiner Berufsgenossen in Deutschland zu den sonnigen Höhen des Glücks emporgestiegen. Heller Glanz liegt noch auf dem Anfang der jetzt folgenden, fast ausschließlich dem Theater gewidmeten, zwei Jahrzehnte umfassenden Periode, allein an die Stelle der rasch gewonnenen Siege traten bald genug schwerste Kämpfe, empfindlichste Schläge, bitterste Enttäuschungen. Wie viel der edelsten Zeit und Kraft nun aber auch Händels immer innigere Beziehungen zum musikalischen Drama verschlungen, ein nicht zu unterschätzender Gewinn sollte doch aus ihnen dem Vollender des Oratoriums erwachsen. Die Oper bot diesem das Recitativ, die Arie, den mehrstimmigen Gesang, kurz alle von ihr ausgebildeten Formen als geschmeidige Ausdrucksmittel dar, machte ihn aufs Innigste vertraut mit der Natur des herrlichsten, aber auch eigenwilligsten unter sämmtlichen Klangwerkzeugen, mit dem Wesen und der Leistungsfähigkeit der menschlichen Kehle, gab deren unbeschränkte Herrschaft über die Herzen in seine Hand, lehrte ihm endlich jene Klarheit und Gemeinfaßlichkeit der Gestaltung, durch welche er der gewaltige Volksredner in Tönen, ein so siegreicher Führer und Beweger der Massen geworden.

Ein regelmäßig wiederkehrendes sociales Uebel ist der krankhafte Durst nach mühelosem Gewinn und ungebändigtem Genuß, der in gewissen Perioden die menschliche Gesellschaft überfällt. Diese geistige Epidemie pflegt gewöhnlich dann

auszubrechen, wenn durch irgend ein großes weltgeschichtliches Ereignis Friede, Wohlstand und Gedeihen auf längere Zeit verbürgt scheinen. Wir selbst haben es erlebt, wie das Goldfieber bis in das innerste Mark unsres Volkes gedrungen, unmittelbar nachdem sich ihm mit dem neu errichteten Reiche der schönste Traum deutscher Hoffnung und Sehnsucht verwirklicht. In jenen Tagen, da die Krönung Georgs I., die durch sie rechtlich und thatsächlich bekräftigte Ausschließung der Stuarts den schweren Sorgen um die Sicherheit des Staates und der Verfassung zunächst ein Ende gemacht, bot England ein ganz ähnliches Schauspiel dar. Alle Schichten der Gesellschaft riß die wilde Jagd nach dem Glück mit sich fort, die kleinsten Leute und den höchsten Adel, ja sogar Glieder der königlichen Familie, wie den Prinzen von Wales, der gelegentlich 40,000 Pfund als Gründerlohn einheimste. Die Börse schien das Herz der Nation zu sein, Schlag auf Schlag wurden gewaltige Massen neuer Spielpapiere ausgeboten, zahllose Handels-, Colonisations-, Minen-, Industrie- und Baugesellschaften, eine prahlerischer und phantastischer als die andre, ins Leben gerufen. Zu den schillerndsten Blasen, welche die wunderliche Zeit aufwarf, gehörte die königliche Akademie der Musik, ein Theaterunternehmen, das sowohl die Gewinn- wie die Vergnügungssucht der dabei Betheiligten befriedigen sollte. Ein auf 50,000 Pfund bemessenes, in Jahresraten einzuzahlendes Gründungscapital war durch Zeichnungen zusammengebracht. Die Actionäre hatten den Anspruch auf einen Platz und erhofften zugleich fette Dividenden. Noch in manchem andren Betracht war die neue italienische Gesangsbühne in Haymarket ein zwitterhaftes Geschöpf. Weil der König einen Jahreszuschuß von 1000 Pfund verheißen, der Lord of the King's household als Governor den Vorsitz im Directorium hatte, durfte sie sich The Royal

Academy of Music nennen. Sie war jedoch nichts weniger als ein Hoftheater nach unsren Begriffen. Dem Charakter eines solchen entsprach weder ihre Entstehung, der dieser anhaftende geschäftliche Beigeschmack, noch die Art der Verwaltung, die in den Händen eines jährlich gewählten, aus dem Puty-Governor, dem Treasurer und vierundzwanzig Directoren bestehenden Ausschusses lag. Giovanni Buononcini, Attilio Ariosti und Händel theilten sich in die musikalische Leitung und versorgten das Repertoire mit neuen Werken. Geeignete Gesangskräfte waren in Dresden und Düsseldorf durch unsren Meister geworben. Er erfreute im Herbst 1719 den sächsischen Hof mit seinem Klavierspiel und empfing, glücklicher als Bach, der ein Jahr vorher bei gleichem Anlaß leer ausgegangen, einen Ehrensold von hundert Ducaten.

Die königliche Akademie für Musik wurde am 2. April 1720 eröffnet. Zu ihren Sternen gehörten Francesca Cuzzoni, die goldene Leier genannt, der Castrat Senesino und seit 1726 die schöne Faustina Bordoni, die später als Gattin des kursächsischen Capellmeisters Hasse und Geliebte seines Herrn eine so einflußreiche Rolle in Dresden gespielt. Jene Beiden erhielten je 2000 Pfund, die andre 2500 Pfund für die Saison. Zunächst erlebte die Akademie goldene Tage; von allen übrigen Theatern aufs Heftigste gehaßt und beneidet, bildete sie einige Jahre lang den glänzenden Mittelpunkt in den öffentlichen Lustbarkeiten der englischen Hauptstadt. „Unsre jetzigen Vergnügungen anlangend (schrieb Gay den 3. Februar 1723 an Swift), ist Alles ausschließlich musikalisch; ich meine, lauter Fideln, Violoncells und Oboen, keineswegs poetische Harfen, Lyren und Flöten. Keiner darf sagen: ich singe, ausgenommen Eunuchen und Italienerinnen. Jedermann ist jetzt ein so großer Kenner von der Musik, als man es zu Ihrer Zeit von der Poesie war; und Leute,

die nicht eine Melodie von der andren zu unterscheiden wissen, disputiren täglich über die verschiedenen Stile von Händel, Buononcini und Attilio. Homer, Virgil und Cäsar sind jetzt vergessen oder wenigstens um ihr Ansehen gekommen; denn in allen gebildeten Gesellschaften Londons kommt man täglich darin überein, Senesino für den größten Mann zu erklären, der jemals lebte.“ Der Briefschreiber hat später seinen Landsleuten die sogenannte Bettleroper (Beggar's Opera) beschert, die am 29. Januar 1728 zum ersten Male aufgeführt, zahllose Wiederholungen erlebte. Ein derber, übermüthiger, nach den verschiedensten Seiten hin scharfe Geißelhiebe austheilender Humor frohlockt in diesem, mit allbekannten volksthümlichen Weisen, Märschen, Tänzen, Gesellschaftsliedern, uralten Balladen- und neuesten Gassenmelodien reichlich durchflochtenen musikalisch-dramatischen Mummenschanz. Verhöhnt werden die Walpole'sche Misregierung, das politische Parteigezänk, die Laster und Modethorheiten des Adels, namentlich auch die fashionable Tollheit der Castraten- und Primadonnenbegeisterung. Den Verfall seiner Kunst, die gegen sie an den Tag gelegte Gleichgiltigkeit beklagend, ruft der Schauspieler Colley Cibber aus: „Die ganze Species italienischer Sänger ist von einem so angeborenen phantastischen Hochmuth und solcher Caprice besessen, daß eine vernünftige Leitung derselben (wenigstens hier in England) fast unmöglich ist. Durch diese Gemüthsart geriethen unsre musikalischen Affairen zu einer Zeit, als wir noch nicht durch Schaden klug gemacht waren, in eine Verwirrung, aus welcher kein Ausweg schien. Wer hat seiner Zeit nicht darüber gelacht! Aber noch lächerlicher war, daß diese kostbaren Canarienvögel zeitweilig die ganze Körperschaft unsrer Musikliebhaber ansteckten. Damen verweigerten einander den Besuch, weil sie verschiedenen musikalischen Parteien anhingen. Cäsar und Pompejus brachten die Römer

nicht in hitzigere Theilstellungen als ihre heroischen Landsmänninnen Faustina und Cuzzoni unsren musikalischen Staat." Am 6. Juni 1727 geriethen die beiden in heftigster Eifersucht gegen einander entbrannten Sängerinnen sich in die Haare, und schon am 1. Juni des folgenden Jahres mußte die Akademie ihre Thätigkeit beschließen. Mannigfaltige Umstände hatten sich vereinigt, ihr den Untergang zu bereiten: finanzielle Misverwaltung, innerer Zwiespalt, die allmählich erwachende nationale Reaction, ja sogar politische Beweggründe, denn die italienische Oper war das Schoßkind des Hofes und schon deshalb vielen Leuten ein Dorn im Auge. Die Gesammtzahl der in neun Jahrgängen veranstalteten Aufführungen beträgt 487, wovon 245 auf Händel, der mit zwölf neuen Werken im Repertoire vertreten gewesen, 108 auf Buononcini, 55 auf Ariosti, 79 auf verschiedene andre Componisten fielen.

London hatte schon sehr bald wieder seine italienische Oper, auf die der Hof nicht verzichten mochte. Die 1729 eröffnete neue Akademie für Musik war weit einheitlicher organisirt als ihre Vorgängerin. Während ausschließlich unsrem Meister die künstlerische Leitung oblag, übernahm der vielgewandte Schweizer Impresario Heidegger die geschäftliche Verwaltung. Jener war zuvor, um ein allen Anforderungen entsprechendes Personal zu werben, in Italien gewesen, hatte dort seinen alten Freund Steffani wiedergesehen und auf dem Rückweg zum letzten Mal die Mutter umarmt. Sie starb den 27. December 1730, mit ihren Gedanken bei dem fernen Sohn weilend und gleich diesem am Abend des Lebens erblindet. Immer zahlreicher und heftiger wurden inzwischen die Angriffe gegen die Oper im Haymarkettheater. Der dem König aufsässige Theil der Aristokratie, geführt vom Kronprinzen, verband sich auf der einen Seite mit den Italianis-

simi, auf der andren mit den eifersüchtigen englischen Schauspielern und Musikern, um das von dem deutschen Capellmeister, dem Günstling des Hofes, geleitete Unternehmen zu Fall zu bringen. Der Presse ein willkommenes Ziel für ihre giftigsten Pfeile, mußte er Spott, Hohn, Verleumdungen der gehässigsten Art über sich ergehen lassen. Nicht bloß mit dem Wort und der Feder suchte man dem Gegner beizukommen, auch seine besten Sänger wurden ihm abspenstig gemacht. Diese Ueberläufer bildeten die Kerntruppen einer vom frondirenden Adel gegründeten zweiten italienischen Oper, die den 29. December 1733 wider die Akademie ins Feld rückte. Der schlaue, gewinnsüchtige Heidegger streckte nach dem Schluß der Saison die Waffen. Händel jedoch, einen vorsichtigen Rückzug für unvereinbar haltend mit dem Gebot der künstlerischen Ehre, hat den Kampf noch volle drei Jahre fortgesetzt, ihm sein ganzes Vermögen, ja sogar seine bis dahin unerschütterte Gesundheit zum Opfer gebracht. Er sollte wenigstens die Genugthuung haben, daß die gegnerische Oper das Ende der seinigen nicht überlebte. Nachdem jene, Dank ihrem Farinelli — dem berühmtesten unter sämmtlichen Castraten, den später die Gnade eines gemüthskranken Königs mit Reichthümern überhäufte und zum spanischen Granden erhob — einige Zeit allen Londonern die Köpfe verrückt, machte sie die Erfahrung, daß in der Welt nichts launenhafter und unbeständiger ist als die Gunst des Publikums. Beide Bühnen sahen sich 1737 genöthigt, ihre Pforten zu schließen, die englische Hauptstadt war nachgerade der fremden Canarienvögel und der von ihnen gespendeten Gesangsleckerbissen gänzlich überdrüssig.

Man vergegenwärtige sich doch nun einmal des Meisters aufreibende Thätigkeit während der letzten siebzehn Jahre. Ihnen gehören außer einigen Werken, von welchen gleich noch

die Rede sein wird, die folgenden achtundzwanzig Opern an: Radamisto, Muzio Scevola, Floridante, Ottone, Flavio, Julius Cäsar, Tamerlane Rodelinda, Scipio, Alessandro, Admeto, Ricardo, Siron, Tolomeo, Lothario, Partenope, Poro, Ezio, Sosarme, Orlando, Ariadne, Orestes, Ariodante, Alcina, Atalanta, Giustino, Arminio, Berenice, denen noch die Serenate Parnasso in Festa und das Tanzspiel Terpsichore sich anreihen. Zu der Herkulesarbeit, die sich der Tonsetzer abgefordert, kam die rastlose Sorge um die Beschaffung und stets bereite Leistungsfähigkeit aller im musikalischen Drama zusammenwirkenden Factoren: die tägliche Capellmeisterplage mit dem Orchester und den Sängern, die Leitung zahlloser Proben und Aufführungen, der nie ruhende Kampf mit der Habsucht und Eitelkeit meuterischer Castraten und Primadonnen. Keine Grenzen kannte der Hochmuth der verhätschelten Italiener. Daheim längst gewöhnt, in den Componisten und Dirigenten nur unterthänige Handlanger zu erblicken und sie als solche zu behandeln, lehnten sie sich gegen jede künstlerische Zucht auf. Diesmal sollten sie indessen ihren Herrn und Meister finden. Als die Cuzzoni sich hartnäckig weigerte, die ihrem Beifallsbedürfnis vermeintlich nicht entsprechende erste Arie der für sie geschriebenen Theophane in Händels „Ottone“ zu probiren, sprang der riesenstarke Mann mit den zornsprühenden Worten vom Klavier auf: „Daß Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiß ich, aber Sie sollen wissen, daß ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster!“ packte die Widerspenstige, riß sie ans offene Fenster, hoch und theuer schwörend, sie bei jeder ferneren Weigerung hinabzuschleudern. Niemand kann zween Herren dienen und noch viel weniger zwei eifersüchtigen, um die Gunst des Theaterpublikums streitenden Weibern. Mit dem Erscheinen der Faustina wurde Händels Lage noch weit mislicher. Mochte er noch so unparteiisch zu Werke gehen,

auf der Goldwage den jeder der Beiden in den Mund gelegten Zündstoff des Beifalls abwägen, der ihn bestürmenden Bitten und Klagen, Vorwürfe und Thränen war kein Ende. Er schärfte darum auch, der gemachten Erfahrungen eingedenk, in einem den 19. Juni 1730 nach Florenz in Engagementsangelegenheiten gerichteten Briefe seinem Agenten ein, bei der Abschließung der Contracte nichts von ersten, zweiten und dritten Partien zu erwähnen: „denn das hindert uns in der Wahl des Dramas und ist auch sonst noch in vieler Hinsicht lästig." Mehr denn alle durch den Handwerksneid der Berufsgenossen — wessen Buononcini fähig war, mag man daraus entnehmen, daß er sich nicht entblödete, bei der Akademie für alte Musik ein Lotti'sches Madrigal als seine Arbeit einzureichen — durch unbotmäßige Sänger, nationale Vorurtheile und deren tausendfältigen Widerhall in der Tagespresse dem Meister bereiteten Kränkungen und Bitternisse traf ihn die 1737 über sein Opernunternehmen hereingebrochene Katastrophe und die sie begleitenden Umstände. Stumm, trotzig, lediglich der eigenen Kraft vertrauend, hatte er bloß mit Thaten den Widersachern geantwortet, und jetzt fand er nicht nur in seinem künstlerischen Selbstgefühl sich aufs Tiefste verletzt, sondern auch seine bürgerliche Ehre bedroht. Sämmtliche, in besseren Tagen zurückgelegten Ersparnisse — sie beliefen sich auf 9000 Pfund — waren von der Oper verschlungen. Er mußte deshalb den Sängern für ihre rückständigen Forderungen Schuldscheine ausstellen und hat diese später auf Heller und Pfennig eingelöst. Die Folge der schweren Sorgen und übermenschlichen Anstrengungen war ein Schlaganfall, der ihm die rechte Seite lähmte. Um zu gesunden, ging er im Spätsommer 1737 nach Aachen. Er badete und schwitzte dreimal so lange als andre Patienten, fühlte sich schon in den ersten Tagen erheblich gestärkt und

bald völlig wiederhergestellt. Namentlich hatte auch die so kunstgeübte Hand ihre ganze frühere Kraft und Geschmeidigkeit zurückgewonnen. Als einst Beethoven von schwerem Krankenbett sich wieder erhoben, schrieb er sein herrliches Quartett-Adagio in lydischer Weise und nannte es „Dankgebet eines Genesenen“. Auch Händel hat bei gleichem Anlaß, dem gebieterischen Drange gehorchend, in frommen Tönen ausgesprochen, wovon sein Herz voll war. Er wallfahrte zu einem Frauenkloster, in dem sich die beste Orgel der Stadt befand, und sang in einem wortlosen Hallelujah das Lob des Herrn. Von den Nonnen, die mit staunender Andacht dem gewaltigen Spiele gelauscht, wurde aber die heilige Cäcilia ob des an ihrem Schützling verrichteten Mirakels gepriesen.

Wer hätte noch nicht den geistigen Segen an sich erfahren, den wir aus glücklich überstandener Krankheit heimbringen. Der gewohnten Thätigkeit, den einander rastlos drängenden Forderungen des Augenblicks uns entrückend, gewährt sie dem Gemüth Zeit und Anlaß zu ungestörtester Sammlung und Beschaulichkeit. Sonst in unsren Gedanken nur mit dem Gestern, Heute und Morgen beschäftigt, übersehen wir das Leben als zusammenhängendes Ganzes. Knospen, die lange fest verschlossen in der Seele geruht, brechen plötzlich auf; Stimmen, die bis dahin geschwiegen oder deren leise Mahnung wir im Werkeltagsgetriebe überhört, beginnen mit unwiderstehlicher Gewalt zu reden. Werthlos dünkt uns dann wohl mancher vorher aufs Begierigste erstrebte Besitz, während Andres, das wir früher misachtet, ungeahnte Bedeutung gewinnt. Nicht selten bewirkt so diese stille Einkehr in uns eine Umkehr des ganzen Menschen, der mit der Genesung zugleich einer inneren Wiedergeburt theilhaftig wird. Solche Umwandlung hat sich offenbar in dem Wesen Händels

während seiner Krankheit vollzogen. Verblichen war der Glanz, in welchem die Gesangsbühne und die auf ihr errungenen Erfolge ihm ehedem sich dargestellt. Fest und klar stand vor seinem Geiste ein weit höheres Ziel. Zwar schrieb er in den nächsten drei Jahren noch fünf italienische Opern: Faramondo, Serse, Jupiter in Argos, Imeneo, endlich 1740 Deidamia, das letzte Werk, das er für das Theater gesetzt; aber das Herz hatte keinen Theil mehr an diesen Arbeiten, deren Aufführung er auch nicht in Person geleitet. Sie wurden von ihm auf Bestellung geliefert, weil er dadurch am raschesten die Mittel sich verschaffte, die mit dem Schuldgefängnis drohenden Gläubiger zu befriedigen. Den zur vollen Reife gelangten, über sämmtliche Mächte des Tonreichs unbeschränkt gebietenden Meister forderte die religiöse Kunst zurück in ihren heiligen Dienst. Ihr hatte er einst die Erstlinge seiner Muse dargebracht und auch später der treuen Jugendgenossin sich nie gänzlich entfremdet. Das den Utrechter Frieden feiernde Te-Deum und Jubilate zählt zu den ersten der englischen Periode angehörigen Compositionen. Händels mehrjährige Thätigkeit in Cannons war vor Allem der künstlerischen Weihe des Gottesdienstes gewidmet gewesen. In der Zeit seiner höchsten Theatertriumphe und aufregendsten Theatersorgen fand er Muße und Stimmung für eine Reihe monumentaler Tonschöpfungen. Er schrieb 1727 bei Gelegenheit der Thronbesteigung Georgs II. jene vier durch die strahlende Pracht des Klangwesens an das Hallelujah im Messias gemahnenden Krönungs-Anthems, in welchen wir den Jubel eines ganzen Volkes, dessen aus voller Brust seinem König zujauchzenden Heilruf zu vernehmen glauben. Debora und Athalia wurden 1733 componirt, ihnen folgte 1736 das Alexanderfest. Nicht lange, nachdem unsrem Meister die ausschließliche Leitung der italienischen Oper zugefallen, veran-

staltete er mit deren Personal in den ihr zur Verfügung stehenden Theaterräumen Oratorien-Aufführungen. Wir finden ihn ferner im Sommer 1733 in Oxford, wo er, einer Einladung der Universität nachkommend, Esther, Debora, Athalia und Acis und Galathea zu Gehör brachte. Von 1737—1740 entstanden das Begräbnis-Anthem für Königin Caroline, Saul, Israel in Aegypten, die kleine Cäcilienode und l'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato.

Wahrlich, man darf es eine providentielle Fügung nennen, daß Händel schon in jungen Jahren, als er noch die volle Fähigkeit besaß, mit der neuen Heimat geistig zu verwachsen, den seiner kunstgeschichtlichen Sendung einzig entsprechenden Schauplatz betreten. Nicht bei uns, nicht in Italien, allein in England bot sich ihm der Inbegriff aller für den Ausbau des Oratoriums nothwendigen Vorbedingungen dar. Ein germanisches und protestantisches Volk nahm den kerndeutschen, mit der ganzen Kraft und Festigkeit seines starken, treuen Herzens der evangelischen Lehre zugethanen Künstler bei sich auf. Es hatte, wie einst Israel, dessen Ruhm und Preis so viele der gewaltigsten Händel'schen Werke künden, für seinen Glauben gelitten, geblutet, ihn heldenmüthig gegen äußere und innere Feinde vertheidigt. Gewiß war auch unsren Voreltern ihr evangelisches Bekenntnis über Alles theuer. Während aber der große Krieg die gesammte deutsche Cultur um Jahrhunderte zurückgeworfen, haben die Religionskämpfe den Wohlstand des englischen Volkes nur wenig geschädigt, seine geistige Kraft erheblich gesteigert. Aufs Getreueste spiegelt die Literatur der beiden Nationen diesen Gegensatz wieder: „Der für die Sünden der Welt gemarterte und sterbende Jesus aus den vier Evangelisten in gebundener Rede vorgestellt" von Barthold Heinrich Brockes — schon im Lebensbilde Bachs ist er uns begegnet — war seiner

Zeit ein nicht minder bewundertes und verbreitetes Erbauungsbuch als ein Menschenalter später Klopstock's Messias. Alle weich geschaffenen Seelen labten sich an der unsäglich schwülstigen, geschmacklosen, spießbürgerlichen, von Thränen und Blut triefenden Dichtung des Hamburger Rathsherrn. Von unermeßlicher Bedeutung war der Umstand, daß Händel sich nicht länger an Poeten von Brockes' Schlage gewiesen sah, daß ein Milton, Dryden und eine ganze Schaar ehrenwerther, durch so treffliche Vorbilder angeregter und geschulter Talente nun seiner Töne harrten. Die Sprache, in der sie gedichtet, ist gewiß arm an Wohllaut und fügt sich mit ihren trüben Vocalen, ihren stumpfen, verkrüppelten Consonanten nur widerwillig dem Munde der Sänger. Dieser Mangel wurde jedoch reichlich aufgewogen durch den gesunden, von Kraft und Leben strotzenden, der Phantasie des Componisten breitesten Spielraum gewährenden Empfindungsgehalt. Was lag viel an der rauhen Schale, wenn sie nur einen edlen Kern barg! Wohl lechzt die weit sinnlicher geartete, weit gefallsüchtigere Oper nach süßem, auf der Zunge schmelzendem Wortklang. Anders aber das Oratorium, das nicht im Fleische, sondern im Geiste wandelt. Auf dem dürren Stamme der durch und durch conventionellen italienischen Poesie oder der damals in Deutschland dem Musiker sich darbietenden erbaulichen und beschaulichen Dichtungen wären nimmermehr Früchte gewachsen wie das Alexanderfest, Israel, der Messias.

Jeder Künstler bedarf eines seiner Gaben gewärtigen, deren Sinn und Bedeutung verstehenden oder wenigstens ahnenden Publikums. Nur in England konnte Händel ein solches um sich versammeln, bloß hier war günstiger Boden für die von ihm nach seinem Bruch mit der Bühne alljährlich zumeist in der Fastenzeit veranstalteten großen Oratorien-

concerte, an denen er sich als Dirigent, Componist und Virtuose betheiligte. Gewöhnlich vor dem Schlußchor pflegte er einen längeren Orgelvortrag einzuschalten. Die höchste Bethätigung schöpferischen Vermögens fiel bei ihm wie bei Gluck und Haydn in den Herbst des Lebens. Sechsundfünfzig Jahre alt, hat er der Welt den Messias geschenkt, der den 22. August begonnen, den 14. September 1741 vollendet, also in der unglaublich kurzen Frist von drei Wochen geschrieben wurde. Weiterhin folgten noch Samson 1741, Semele, Dettinger Te-Deum 1743, Herakles, Belsazar 1744, Gelegenheits-Oratorium, Joseph, Judas Makkabäus 1746, Josua, Alexander Balus 1747, Salomo, Susanna 1748, Theodora 1749, die Wahl des Herakles 1750, Jephtha 1751, Sieg der Zeit und Wahrheit (letzte Bearbeitung) 1757. Die Oratorienconcerte bürgerten sich nur sehr allmählich im englischen Musikleben ein. Dem scheinheiligen Eifer galten sie für sabbathschänderische Lustbarkeiten, die keine christliche Obrigkeit dulden dürfe. Als wiederholte Aufführungen des Israel und des Allegro wenig eingebracht, fand sich ein Verehrer des Meisters veranlaßt, zu dessen vermeintlichem Besten in der Tagespresse das Wort zu ergreifen. In dem an das Publikum gerichteten, den 4. April 1741 datirten Bettelbrief heißt es u. A.: „Sollen wir ihn so gänzlich verlassen, daß er Noth litte in einem Lande, dem er so lange diente? Es kann nicht sein! Und wenn wir nicht für ihn sorgen wollen, so laßt uns doch an uns selber denken und bemüht sein, unsren lange besessenen Ruf in der gebildeten Welt zu bewahren; und wenn Alter oder Kränklichkeit, wenn selbst ein Stolz, der so unzertrennlich von Mannesgröße zu sein pflegt, beleidigt hat, laßt es uns übersehen gleich den Flecken in der Sonne. Ich möchte wünschen, ich könnte im Stande sein, diejenigen Herren, welche sich durch irgend etwas in dem Betragen dieses großen

Mannes beleidigt fühlen (denn ein großer Mann in der musikalischen Welt bleibt er, was auch seine Misgeschicke nun zu spät dagegen sagen mögen), ich möchte wünschen, sage ich, diese Männer bereden zu können, ihm wieder ihre Gunst zu schenken und ihn von der grausamen Verfolgung jener kleinen Wichte zu befreien, welche, das Misvergnügen dieser Vornehmen benutzend, selbst die Zettel zu seinen Vorstellungen wieder herunterreißen, unmittelbar, nachdem er sie angeklebt hat, und noch tausend andre kleine gehässige Streiche ausführen, um ihm Beleidigung und Schaden zuzufügen. Möge die Oeffentlichkeit Sorge tragen, daß er nicht Noth leide: dies wäre eine unverzeihliche Undankbarkeit." Wie schwer mußten derlei unberufene Freundschaftsdienste den stolzen, seines Werthes vollauf bewußten Künstler demüthigen. Er hat indessen tapfer ausgehalten und ist aus dem Kampf als ruhmgekrönter Sieger hervorgegangen. Dublin, von wo er mit Gold und Lorbeeren überhäuft den 13. August 1742 nach neunmonatlicher Abwesenheit heimgekehrt, scheint die Wiege seines neuen Glücks gewesen zu sein. Die Oratorienconcerte wurden nun auch in London fashionabel und, dank dem allmächtigen Zauber dieses Wortes, ein Sammelpunkt für die Aristokratie der Geburt, des Besitzes und der Bildung. König Georg II. pflegte nie in ihnen zu fehlen. Von seinem Nachfolger wird aber berichtet, daß er in einer 1784 veranstalteten Aufführung des Messias bei den Klängen des Hallelujah wie vor einer himmlischen Erscheinung auf die Knie gesunken, während das ganze Auditorium desgleichen that. Bis zu dieser Stunde ist in den drei vereinigten Königreichen der Händel-Cultus ein Theil der Landesreligion. Nicht geringere Ehren, als wir Shakespeare erweisen, genießt der deutsche Meister jenseit des Canals. Er ist der Held der sogenannten Monstreconcerte im Krystallpalast und in

Exeter-Hall, der großen Musikfeste zu Birmingham, Manchester, Dublin. Seine Werke bilden den Hauptbestand des Repertoires, nach Tausenden zählen oft die zum Vortrag aufgebotenen Sänger und Spieler.

Händels Charakter entsprach seiner äußeren Erscheinung. In dem athletischen Körper wohnte ein eiserner, auf jeden Kampf mit Menschen und Dingen gerüsteter Wille. Die unbeugsame Energie, von der dies Künstlerleben durchweg Zeugnis ablegt, sie bildet auch in den Schöpfungen des Tondichters den fest und stetig hervortretenden Grundzug. Ihr verdankte einst der Knabe, daß ihm der Verkehr mit den geliebten Tönen gestattet worden. Sie befähigte den Jüngling, sich, lediglich auf die eigene Kraft gestellt, seinen Weg zu bahnen, beschützte ihn vor den Ueberredungskünsten bekehrungseifriger Cardinäle und vor den Liebesnetzen verführerischer Sängerinnen; dieselbe unbeugsame Energie hat endlich den streitbaren Meister durch Unverstand, Verblendung und Bosheit rings um ihn her zu dem ihm vorgesteckten Ziele geleitet. Allgemein bekannt und gefürchtet waren seine gewaltigen Zornausbrüche. Wir haben gesehen, wie schnell er widerspenstige Primadonnen zu zähmen verstand. Als Carestini sich in den Sinn kommen ließ, die ihm zugewiesene Arie Verdi prati zurückzuschicken, weil sie seiner Stimme nicht zusage, stürzte der Componist in die Wohnung des Castraten und donnerte ihn mit den Worten an: „Sie Esel; weiß ich nicht besser, was Ihnen frommt!“ Beim Probiren eines eben zu Papier gebrachten Tonstücks wollte der Verfasser des Textes die Musik, die nach seiner Meinung den Worten nicht entspräche, geändert haben. „Meine Musik soll nichts taugen? Ich sage Dir, sie ist gut, sehr gut — Deine Worte taugen nichts — gehe hin und mach bessere Worte zu meiner Musik!“ lautete die ingrimmige Erwiderung.

Burney, der eine Zeit lang in dem von Händel geleiteten Orchester mitgegeigt, erzählt: „Die Stimme, mit welcher er am Schlusse einer Arie Chorus! zu rufen pflegte, war wirklich fürchterlich; und bei den Proben seiner Oratorien pflegte er sehr heftig zu werden, wenn der Prinz und die Prinzessin von Wales nicht zu rechter Zeit in den Musiksaal traten; doch so groß war die Verehrung, mit welcher Se. königl. Hoheit ihn behandelte, daß man den Prinzen, indem er zugab, Händel habe Grund gehabt, sich zu beschweren, äußern hörte: Wirklich, es ist hart, diese armen Leute (er meinte die Spieler) so lange vom Stundengeben und andren Geschäften abgehalten zu haben. Wenn aber die Ehrendamen oder sonstige weibliche Begleiter des Hofes während der Aufführung plauderten, so fürchte ich, daß der moderne Timotheus nicht bloß fluchte, sondern auch Namen rief; doch die Prinzessin von Wales pflegte dann mit gewohnter Milde und Sanftmuth zu sagen: Still, still! Händel ist böse. Die harmonische Vereinigung wunderbarer Geistes- und Körperkräfte, welche seine imposante Persönlichkeit bildete, verlieh einem solchen Auftreten erst den rechten Nachdruck und bei allem Ungewöhnlichen eine maßvolle Würde. Seine Körperkraft war so groß, daß er stundenlang mit gekoppelter Orgel spielen konnte. Die spätere Corpulenz gab seinem Ansehen zwar etwas Bärenhaftes, was in Witzen und Spottbildern ausgebeutet wurde, scheint aber seinem Spiele nicht im mindesten hinderlich gewesen zu sein.“

Händel ist gleich Beethoven unvermählt gestorben. Es heißt, er hätte das Herz von mehr als einer unter seinen Schülerinnen, insgesammt vornehmen Damen, sich gewonnen, die beabsichtigte Ehe wäre aber jedesmal an äußeren Hindernissen gescheitert. Von seiner wahrscheinlich sehr ausgebreiteten Correspondenz — er bediente sich bei ihr in der Regel

der französischen Sprache — sind uns nur wenige Blätter erhalten, die durchweg den Stempel geschäftsmäßiger Trockenheit und steifster, gemessenster Höflichkeit tragen. Man soll aber darum nicht glauben, daß er bloß in Tönen zu denken und zu reden verstanden. Die Biographen haben eine Menge geflügelter Worte von ihm aufbewahrt, wie sie nur dem schlagfertigsten Humor zu Gebote stehen. Geistreiche Briefe gehörten in jener Zeit noch nicht zum guten Ton. Wer auf seine persönliche Würde etwas hielt, beobachtete im schriftlichen Verkehr die strengste Förmlichkeit, sandte, die Perücke stets auf dem Haupt, selbst den nächsten Freunden und Verwandten seine Grüße. Neben der Muttersprache, der in seinem Munde der breite sächsische Dialekt anhaftete, waren dem Meister das Lateinische, Italienische, Französische und Englische geläufig. Im Gegensatz zur Mehrzahl der Berufsgenossen, Liebhaber und Kenner der bildenden Künste umgab er sich mit deren Schöpfungen. Manches werthvolle Gemälde brachte er von seinen italienischen Reisen heim, deren letzte in das Jahr 1733 fiel. Er wußte einen guten Trunk nach Gebühr zu würdigen, war auch den Freuden der Tafel nicht abhold. Die Zeitgenossen schildern ihn als vollendeten Gentleman sowohl in seinem äußeren Auftreten wie in seiner ganzen Denk- und Handlungsweise. In allen geschäftlichen Angelegenheiten verfuhr er mit großer Umsicht und Klugheit. Während grade so vielen hervorragenden Musikern die Gabe versagt geblieben, ein Vermögen zu sammeln und zu erhalten, ist er zu ansehnlichem Wohlstande gelangt. Dennoch hing sein Herz nicht am Golde, die Kunst war ihm stets letzter und höchster Zweck. Zu dem Wesen dieser vornehmen, in jedem Betracht groß angelegten Natur gehörte auch eine seltene Uneigennützigkeit. Als er 1717 die Vaterstadt wiedersah, nahm er sich aufs Hilfreichste Zachau's

darbender Witwe an. Den Verein für die Unterstützung armer Musiker und das Findlingshospital in London darf man seine Pflegekinder nennen. Er hat beiden selbst in sorgenschweren Tagen beträchtliche Summen zugewandt, durch drei Concerte den Grund zum Gedeihen des einen gelegt, ihn auch letztwillig mit tausend Pfund bedacht und zum Besten des andren alljährlich den Messias aufgeführt. Von der echten Frömmigkeit Händels, der Stärke seines religiösen Gefühls ist wiederholt die Rede gewesen. In der heiligen Schrift wußte er sich so gründlich bewandert, daß er die von den Bischöfen ihm übersandten Worte zu den Krönungs-Anthems mit der Erklärung ablehnen durfte: „Ich habe meine Bibel wohl gelesen und werde für mich selbst wählen.“ Auch die Zusammenstellung des Messias-Textes soll von ihm herrühren.

Samsons Klage: „O süßes Licht! wie härmt mich dein Verlust,“ gehört zu den schönsten Gesängen in dem Oratorium, welches diesen Namen trägt. Das uns durch die Töne des Meisters so ergreifend vor die Seele gebrachte Schicksal hat später ihn selbst getroffen; er ist gleich Bach in den letzten Lebensjahren erblindet gewesen. Still und gefaßt trug er die Heimsuchung, die nicht einmal seiner rastlosen Thätigkeit ein Ziel zu setzen vermochte. Er änderte und besserte unermüdlich an den in den Oratorienconcerten aufgeführten Werken, wobei ihm sein Famulus Schmidt zur Hand ging, ist auch noch häufig als Orgelvirtuose vor dem Publikum erschienen. Stets harrte dieses mit athemloser Spannung des Augenblicks, da der Greis, gewöhnlich von einem Knaben geleitet, die zu dem königlichen Instrument emporführenden Stufen hinanschritt. Die Zeitgenossen sprechen von Händels Orgelspiel nur in den überschwänglichsten Ausdrücken, namentlich waren seine genialen Improvisationen

weit und breit berühmt als höchste Wunder der Stegreifkunst. Der große Thomaner Cantor ist der Einzige gewesen, der es ihm hierin gleich gethan, ihn vielleicht noch überragt hat. „Insbesondere (sagt der kundige Mattheson) geht wohl Händeln so leicht Keiner im Orgelspielen über; es müßte Bach in Leipzig sein.“ Den 13., nach Andren den 14. April 1759 schloß der nunmehr Vierundsiebzigjährige für immer die schon lange vorher umnachteten Augen. Während Bach so mittellos gestorben, daß Frau und Töchter in ihren alten Tagen der öffentlichen Mildthätigkeit anheimfielen, hinterließ Händel ein Vermögen von 20,000 Pfund. Ungleich Jenem hat er auch die Freude erlebt, einen beträchtlichen Theil seiner Compositionen im Stich erscheinen zu sehen. In Westminster, der nationalen Ruhmeshalle des englischen Volks, ward dem Meister die mit seinem marmornen Standbild geschmückte letzte Ruhestätte bereitet. Die Vaterstadt hat ihm ein von Hermann Heidel ausgeführtes Denkmal errichtet, die Verlagshandlung von Breitkopf & Härtel in Leipzig eine bis jetzt noch nicht zum Abschluß gelangte Gesammtausgabe seiner Werke veröffentlicht.

Georg Friedrich Händel.

II.

Seine Werke.

Die Musik ist eine Weltsprache, eine Weltschrift das Notensystem, das sie sich zur Aufzeichnung ihrer Werke geschaffen. Trotz der Gemeingiltigkeit und Gemeinverständlichkeit ihres Ausdrucks besitzt sie aber zugleich in hohem Maße die Fähigkeit, die mannigfachsten nationalen Besonderheiten in sich aufzunehmen und kundzuthun. Den überschwänglichen Reichthum ihrer Formen und ihres geistigen Gehaltes verdankt sie nicht zum geringsten Theil diesem Umstand. Ihr weltbürgerlicher Charakter schließt so wenig das Sichgeltendmachen der einzelnen Volkspersönlichkeiten aus, daß er vielmehr deren specifische Bethätigung voraussetzt, recht eigentlich ihr Product ist. Vor Allem sind es drei Völker, in deren Schoße die moderne Musik aufgenährt und großgezogen worden. Den Italienern verdankt sie die blühende Fülle der mit Wohllaut gesättigten Gesangsmelodie, den Deutschen den harmonischen Tiefsinn wie das zur höchsten Bedeutsamkeit gesteigerte instrumentale Ausdrucksvermögen, den Franzosen eine Menge geistreicher declamatorischer Accente und geschmeidigster rhythmischer Feinheiten.

Unter sämmtlichen Offenbarungen des Schönen werden die durch Sang und Klang vermittelten am rascheſten und

in der umfassendsten Weise internationales Gemeingut. Weil die Werke der Sculptur und Malerei am Stoffe haften, können sie sich lediglich in Nachbildungen weiter verbreiten. In ähnlicher Lage ist die Poesie, wenn auch aus einem sehr verschiedenen Grunde. Sie bedarf, um von andersredenden Menschen verstanden und genossen zu werden, der Dazwischenkunft des Uebersetzers. Dem Musiker, wie fest er auch im vaterländischen Boden wurzeln mag, gehört die ganze Welt. Auf den Schwingen der Töne werden seine Schöpfungen in alle Lande getragen. Er dichtet in einer Sprache, die offene Ohren und Herzen findet, soweit überhaupt menschliche Gesittung reicht. Daß die drei musikalisch begabtesten Völker einander in ihrem Schaffen aufs Tiefste und Mannigfaltigste beeinflußt, war durch das kosmopolitische Wesen unsrer Kunst mit Nothwendigkeit bedingt. Diese Einwirkung ist jedoch nicht immer von gleicher Stärke und Continuität und auch insofern verschieden geartet gewesen, daß die Rollen der Geber und Empfänger gewechselt. Viel schärfer als in der klassischen Periode machten sich im neunzehnten Jahrhundert die nationalen Gegensätze geltend. Ihre charakteristischsten Vertreter sind der Rossini älteren Stils, Weber und Auber. Die Italiener haben bis in das letzte Drittel des vorigen Jahrhunderts den Ton angegeben. Neben ihnen sind eine Zeit lang die Franzosen für einige instrumentale Gattungen vorbildlich gewesen. Durch Gluck gewann dann der Gesangstil der Pariser Bühne eine die Oper reformirende Bedeutung. Nachdem aber die Deutschen durch mehrere Menschenalter bei ihren beiden Nachbarn im Süden und Westen in die Schule gegangen, vermöge der ihnen eingeborenen Vielseitigkeit alle in der Fremde vorgefundenen triebkräftigeren Keime sich aneignend und weiter entwickelnd, sind sie den Lehrern weit über den Kopf gewachsen, und zwar zuerst innerhalb der

Kirchenmusik, weshalb auch schon der ebenso geistvolle wie bescheidene und liebenswürdige Antonio Lotti die Aeußerung gethan: „I miei compatrioti sono genii e non compositori, ma la vera composizione si trova in Germania.“ Derselbe Umschwung vollzog sich später auf allen übrigen Gebieten des Tonreiches. Mehr und mehr ist seitdem die Production der Italiener und Franzosen von der deutschen angeregt und befruchtet worden.

Gehört die Verschmelzung der nationalen Eigenthümlichkeiten zum Charakter des klassischen Stils, so sind sie doch keineswegs in ihm gänzlich verwischt. Die sechs Tondichter, in deren Werken sein Wesen am reinsten und erschöpfendsten zur Erscheinung gekommen, zerfallen, unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, in zwei Gruppen. Bach, Haydn und Beethoven bilden die eine, Händel, Gluck und Mozart die andre. Sie haben insgesammt die Vertrautheit mit der italienischen Musik und zugleich als echteste Söhne ihres Volkes den deutschen Grundzug unter sich gemein. Sehr verschieden ist aber bei ihnen das Mischungsverhältnis dieser beiden Factoren. Vorzugsweise Instrumentalcomponisten sind die zur ersten Reihe zählenden Meister. Wie sie alle drei nie den Süden mit eigenen Augen geschaut, so stehen sie auch zu seiner Kunst in einer weit weniger innigen und unmittelbaren Beziehung als der Vollender des Oratoriums und die beiden Klassiker der Oper, die sämmtlich diesseit und jenseit der Alpen beinahe gleich heimisch gewesen. Als der junge Händel die apenninische Halbinsel von einem Ende zum andren durchwanderte, hatte sie bereits auf seine vaterländischen Berufsgenossen während eines vollen Jahrhunderts unwiderstehliche Anziehung und tiefgreifenden Einfluß geübt. Er war nicht der erste Vermittler zwischen deutscher und italienischer Musik, wohl aber allen Vorgängern an schöpferischer Genialität wie

an geschmeidigem Aneignungsvermögen überlegen. In dieser doppelten Eigenschaft liegt seine kaum hoch genug anzuschlagende kunst- und culturgeschichtliche Bedeutung. Vom ursprünglichsten nationalen Gepräge in seinem gesammten künstlerischen Denken, Empfinden und Gestalten war er zugleich der gelehrigste Schüler, wo es von andren Völkern zu lernen galt. Man kann ihn darum, Jean Pauls bekannten Ausspruch über Goethe variirend, einen mächtigen Stamm nennen, der die starken Wurzeln tief in den deutschen Boden treibt, den Blüthenüberhang aber ins südliche Klima senkt.

Italien ist vor Allem die Heimat des bel' canto, der plastischen, ausgerundeten, dem Wesen der menschlichen Stimme aufs Innigste sich anschmiegenden Gesangsmelodie. Wie eifrig und erfolgreich auch der polyphone Stil von der römischen, venetianischen, neapolitanischen Schule gepflegt worden, er schöpfte Kraft und Gedeihen nicht aus dem nationalen Empfindungsgehalt, sondern aus dem Geist der katholischen Kirche, aus dem Aufschwung, zu dem sie sich im Kampfe mit dem Protestantismus ermannt. Sinnfällig bezeugt die ihr dienende Musik die innere Wiedergeburt, aber auch die im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert von Neuem um sich greifende Entartung und Verweltlichung. Dieser ganze Verlauf läßt uns deutlich erkennen, daß die vielstimmige Kunst der alten Meister eine exotische Passionsblume gewesen, die sich wunderbar herrlich im Schatten des Kreuzes entfaltet, jedoch von dem Augenblick hingewelkt, da sie der segenspendenden Einwirkung verlustig gegangen. „Dem Südländer“, sagt Moritz Hauptmann, „im schönen Klima und in schöner Natur ist zu wohl auf der Erde, so mag er auch nicht in die Tiefe der Harmonie. Er erfreut sich an der Oberfläche der Melodie und verlangt vom Baß nur einen festen Boden, auf dem er stehen kann; was zwischen Baß und Oberstimme ist, kümmert

ihn am wenigsten, das ist Generalbaß, harmonischer Ausfüllungsschutt.“ Echtestes Gewächs des italienischen Bodens ist die aus der sinnlichen Lebensfülle des Volkes immer von Neuem hervorblühende, mit dem quellenden Wohllaut der klangreichen Sprache genährte Melodie. Während diese sich unauslöschlich dem inneren Ohre Händels eingeprägt, ihm die Phantasie tausendfältig befruchtet, hat er zum künstlerischen Erbtheil der deutschen Heimat, zur geistigen Kraft Tiefe und Bedeutsamkeit des Inhalts, als sonnige Gabe des Südens die durchsichtige Klarheit, das vollendete Ebenmaß, die sinnfällige Unmittelbarkeit der schönen Erscheinung gefügt.

Nicht erneuert werden soll hier der ganz unersprießliche Streit, wer der Größere gewesen, der Componist der Matthäus- und Johannespassion oder der des Messias. Der Wuchs der Geister läßt sich eben nicht mit der Elle messen. Statt den Einen auf Kosten des Andren zu erheben, wollen wir lieber die Fügung preisen, daß in derselben Zeit, da unser Volk einem von tödtlicher Krankheit langsam Genesenden glich, seinem Schoße als leuchtendes Doppelgestirn zwei der gewaltigsten Herrscher im Reiche der Töne entstiegen. Ihr Erscheinen hat solchergestalt etwas wahrhaft Prophetisches. In ihnen erkennen wir die ersten Herolde des wiedererwachenden, von Neuem der Erfüllung seiner Culturaufgaben sich zuwendenden nationalen Genius. Die Musik war die Frühlingsbotin des im weiteren Verlauf des achtzehnten Jahrhunderts so überschwänglich reichen Wachsthums auf sämmtlichen Gebieten deutschen Geisteslebens. Was aber das Verhältnis zwischen Händel und Bach anlangt, so wollen wir uns der schönen Worte erinnern, mit denen der Schlußchor des Alexanderfestes Timotheus und Cäcilia preist: „Beide theilt den Kranz, er hob den Menschen himmelan, sie zog den Gott herab.“ Trotz aller durch die Gleichheit des Volks-

thums und des religiösen Bekenntnisses, durch die außerordentliche künstlerische Begabung und die Zeitgenossenschaft bedingten Gemeinsamkeit tritt doch eine Reihe charakteristischer Unterschiede zu Tage. Schon hervorgehoben wurde, daß bei Händel das kosmopolitische, bei Bach das national-deutsche Element vorwiegt, daß jener in der Vocal-, dieser in der Instrumentalmusik oder, genauer gesprochen, im Orgelstil wurzelt. Sie verhalten sich zu einander wie klassische und romantische Kunst, Renaissance und Gothik, Oratorium und Kirchencantate, Epos und Lyrik, Dur und Moll, wie, um es zu wiederholen, der griechische Heldensänger auf dem Siegesfest zu Persepolis und die christliche Heilige. Bach ist noch inniger, tiefer, aber auch einseitiger, Händel freier, weiter, universaler. Der Erstere wird immer nur von wenigen Auserwählten in seiner ganzen Bedeutung erfaßt und begriffen werden. Ein mächtiger Beweger der Massen, redet der Letztere zu allem Volke. Realität hat für jenen lediglich die jenseitige Herrlichkeit, der gegenüber die wirkliche Welt in wesenlosen Schein zerfließt. Dieser fühlt sich zwar auch unwandelbar sicher in seinem Glauben, aber nicht minder fest umklammert er die irdische Heimat. Auch in dem äußeren Lebensgang der beiden Meister spiegelt sich ihr grundverschiedenes Wesen ab. Der eine hatte kein andres Publikum als die zum Gottesdienst versammelte Gemeinde, keinen andren Ehrgeiz, als sich selbst Genüge zu thun. Seßhaft, in die engsten Verhältnisse gebannt, einen beträchtlichen Theil der edelsten Zeit und Kraft den täglichen Plackereien eines spärlich besoldeten Amtes opfernd, fand er reichste Befriedigung in dem stillen, entsagungsvollen Glück rastlosen Schaffens. Gänzlich unberührt ließ ihn Alles, was nicht mit seiner Kunst im nächsten Zusammenhange stand. Der andre hat vieler Menschen Stätte gesehen, sich umhergetummelt auf den weltbedeutenden Brettern, in königlichen

Festhallen, in dem stets aufs Mannigfachste bewegten gesellschaftlichen Getriebe der größten europäischen Metropole. Ein ansehnliches Vermögen, das er erworben, wurde von ihm aufs Spiel gesetzt und verloren, weil er zu stolz gewesen, um die Gönnerschaft des englischen Adels sich zu bemühen. Heilige Gewissenssache war auch ihm seine Kunst, aber er begehrte zugleich für seine Werke eine helle, weite Oeffentlichkeit, des Beifalls jubelnden Widerhall, den Glanz des Erfolges.

Mit der in unsren Tagen die Musik gänzlich beherrschenden Richtung auf das Subjective hat von allen Meistern grade Händel am wenigsten zu schaffen gehabt. Was seine Töne künden, ist gemeinhin nicht Freud und Leid der Einzelnen, sondern das Empfinden der Gesammtheit, der mächtige Herzschlag der Volksseele. Für den von den Vätern ererbten Glauben, für die Freiheit, das Vaterland, zum Preise des Muthes, der Tapferkeit, jeder Mannestugend hat er die gewaltige Stimme erhoben. Lange, bevor unsre Dichtung jener höchsten nationalen Güter sich bewußt geworden, an ihnen erstarkt, emporgewachsen, sie dem deutschen Gemüth als unverlierbare Habe eingeprägt, sollten sie in ihm den gottbegnadigten Sänger finden. Ohne den Componisten des Israel, Maccabäus, Samson wäre ihnen bis heute die Tonkunst den vollkräftigen Widerhall schuldig geblieben. Die Berührung mit jenen monumentalen Schöpfungen wirkt darum auf das heutige in farben- und gefühlstrunkenen Klängen unersättlich schwelgende Geschlecht wie ein nervenstärkendes Stahlbad. Es steckt in der Händel'schen Tonsprache etwas von jenem mannhaften, antiken Geist, welcher die Musik nur als seelenkräftigende Gymnastik geehrt und gepflegt sehen wollte. Sehr richtig bemerkt deshalb Riehl: „Händels fest und stetig in kühnem Schritte vordringende Bässe, die seiner Rhythmik vor

allen andren Componisten den Charakter einer mächtig ausschreitenden geben, sind mir tief in die Seele gegangen, und in manchen Tagen des Lebens und des schriftstellerischen Berufes kam es mir schon vor, als müsse ich selber jetzt fest vorschreiten wie ein in Octavengängen einherdröhnender Händel'scher Baß. Die ernste Männlichkeit dieser Musik theilt sich dem Charakter dessen, der sie mit Hingabe studirt, sympathetisch mit." Kein Andrer hat seine vocalen Heerschaaren zu so glänzenden Siegen geführt wie dieser gewaltige Volks-, Freiheits- und Vaterlandssänger, der nie größer und herrlicher ist, als wenn er aus dem Munde des vielstimmigen Chores zu uns redet.

Gleich Bach zählt auch Händel zu den fruchtbarsten Meistern; die bändereiche Gesammtausgabe seiner Werke bildet für sich allein eine kleine Bibliothek. Er hat über fünfzig Opern und etwa halb so viele Oratorien hinterlassen, fünf Te-Deum, zwei Passionsmusiken, Hymnen, Oden, Lieder, Kammerduette, Klavier- und Orgelsachen in großer Zahl, Sonaten für die Violine, die Flöte, die Oboe, Orchestersuiten und Concerte. Nicht Alles, was wir von ihm besitzen, ist für die Ewigkeit geschrieben. Selbst innerhalb derjenigen Gattung, die durch ihn den klassischen Stempel empfing, also in den Oratorien, dehnen sich weite Sandflächen aus, in denen nur verschönerungssüchtige Voreingenommenheit blühendes Gartenland erblicken und bewundern kann. Er pflegte, wie wir sahen, auch zu den umfänglichsten Partituren sich bloß wenige Wochen zu gönnen. Bei so hastiger und massenhafter Production mußte nothwendig an die Stelle der freiwillig gewährenden Phantasie vielfach die geschäftige, mit raschen sicheren Handwerksgriffen das ihr abgeforderte Pensum bewältigende Routine treten. Alles wirklich künstlerische Schaffen ist in der Hauptsache nur das rechtzeitige Ein-

heimsen dessen, was still und unbewußt in den verborgenen Tiefen der Seele gewachsen und gereift. Die besten und süßesten Früchte sind stets solche gewesen, die, kaum leise berührt, in die nach ihnen langende Hand gefallen. Wer aber zu schnell und häufig ernten will, läuft Gefahr, grüne statt der goldenen Aepfel, dazu auch gar viel welkes Laub und trockenes Gezweig vom Baume zu schütteln. Diesem Naturgesetz im Haushalte des Künstlers ist selbst der schöpferischste Genius unterworfen. Auch er bedarf nach jeder größeren Anspannung einer Zeit der Ruhe und Sammlung, des scheinbaren Müßigseins, während ohne sein Zuthun die geleerten Vorrathskammern der Phantasie von Neuem sich füllen. Zwar muß der Componist die Musik ebenso wie der Dichter die Poesie commandiren können, aber zwischen der aus innerer Nöthigung hervorströmenden Production, den Gelegenheitswerken im Goethe'schen Sinne, und jenen Arbeiten, die ihre Entstehung einem äußeren Anlaß oder dem bloßen Belieben verdanken, ist doch immer ein gewaltiger Unterschied. Das heutige Kunstbewußtsein vermag in vielen Händel'schen Sätzen nichts weiter zu gewahren als die längst hinfällig gewordene Convenienz ihrer Zeit. Legen wir diese Reliquien getrost zu andrem Staub und Moder, bleibt doch von der unermeßlichen Erbschaft des Meisters genug übrig, das, dem Ablauf der Jahrhunderte trotzend, bis in die fernste Zukunft jedem für die Sprache der Töne empfänglichen Ohr die reichste Fülle des Genusses und der Erhebung spenden wird.

Die Händel'schen Orgel- und Klavierwerke — unter den letzteren ist das bekannteste der sogenannte harmonische Grobschmied — können an Mannigfaltigkeit und Tiefsinn des polyphonen Satzes wie an Weihe des Stimmungsgehaltes mit den Bach'schen sich nicht messen. Diesen gegenüber, in denen sich vor uns das Allerheiligste der tongestaltenden

Phantasie aufthut, machen sie den Eindruck geistvoller Improvisationen. Gleichwerthiger sind die Concerti grossi und Orchestersuiten der beiden Meister, sämmtlich in die Reihe jener vorklassischen Gebilde gehörig, aus denen allmählich die moderne Symphonie erwachsen. Die ganze ältere, noch durchaus in der Abhängigkeit von der Orgel befangene Orchestermusik ist magere Fastenspeise für die Gegenwart. Wir haben uns längst an eine andre Pracht der Klänge, an einen bei Weitem freier und breiter strömenden Fluß der Entwickelung, an eine viel lebendigere Unmittelbarkeit und individuellere Bestimmtheit des Ausdrucks gewöhnt. Erst die Wiener Schule hat dem seelenmalerischen Vermögen des Orchesters die Zunge gelöst. Alles, was ihren Schöpfungen vorangegangen, verhält sich zu ihnen wie die Verheißung zur Erfüllung, wie festverschlossene Keime zur duft- und farbenreichen Blüthe. Der oft wiederholte Ausspruch, die Architektur sei gefrorene Musik, das der formalen Aesthetik so geläufige Bild von der klingenden Arabeske und Aehnliches der Art hat volle Berechtigung im Hinblick auf die Händel'schen und Bach'schen Orchesterwerke, auf die Strenge und Gebundenheit ihrer jede wärmere Betheiligung des Gefühls spröde abwehrenden contrapunktischen Formen. Dennoch ist die Bekanntschaft mit diesen Sachen von hohem pädagogischen Werth. In unsrer, den logischen Begriffsbestimmungen so schwer standhaltenden Kunst giebt es kein festeres Fundament der Bildung als die historische Erkenntnis. Recht deutlich wird uns die Größe der klassischen Symphonie erst durch das Verständnis des Unterbaues, auf dem sie ruht. Noch eine andre Rücksicht, bei der es sich nicht um bloß ästhetische Belehrung, sondern um einen wesentlich ethischen Gewinn handelt, kommt hinzu. Alle wissenschaftliche Erziehung ist auf das Studium der alten Sprachen und Literaturen begründet, schöpft aus ihm ihre

beste Kraft, weil es uns um den Preis mühevoller, geduldiger Arbeit eine dem heutigen Bewußtsein weit entrückte Welt des Geistes zu eigen giebt. Vor die Tugend setzten die Götter den Schweiß, das will heißen: Jedem durch Fleiß und Selbstüberwindung erworbenen Besitz wohnt eine sittliche Bedeutung inne. Man möge nur glauben, daß uns etwas Askese auch in dem Verkehr mit den Tönen frommt, daß die Gewöhnung an die harten, skelettartigen Formen der vorklassischen Orchestermusik heilsamen Einfluß auf unsre Empfindung und Phantasie übt. Riehl sagt mit vollem Recht: „Das Alte, Einfache, Spröde, Strenge ist ein besserer Stoff zur intellectuellen, künstlerischen und sittlichen Zucht als das Moderne, Reiche, Weiche, Selbstverständliche. Zu jenem bedarf es strenger Lehre und selbstentsagenden Fleißes; dieses kommt uns nachgehends schon von selber angeflogen. Den Einflüssen der Gegenwart kann sich Niemand entziehen; wer sich aber die Vergangenheit mit eigener Arbeit errungen hat, der wird inmitten dieser Einflüsse wenigstens fest auf seinen eigenen Beinen stehen."

Aus den der Bühne gewidmeten Händel'schen Werken sind eine Anzahl Arien in den Hausschatz und das Concertrepertoire unsrer Sängerinnen übergegangen, so das „Lascia ch'io pianga" der Almirena im Rinald — bereits in einer der Hamburger Periode angehörigen Sarabande findet sich der erste unscheinbare Keim der herrlichen, mit süßester Wehmuth getränkten Melodie — das „Verdi prati" aus der Alcina. Emsige musikalische Goldgräber haben namentlich im Laufe der letzten Jahrzehnte eine Menge kaum minder werthvoller Sätze aus den Opern des Meisters hervorgezogen. Freilich ist unter ihnen keine einzige, die, als Ganzes betrachtet, nicht längst dem zerstörenden Einfluß der Zeit erlegen. Schon durch die Beschaffenheit der Texte, die Unge-

reimtheiten der Handlung, die marionettenhaften Charaktere entziehen sie sich völlig unsrer Theilnahme. Die Musik zeigt, abgesehen von einzelnen, an Macht, Wahrheit und Adel des Ausdrucks Alles, was bis dahin auf der Bühne erklungen, weit überragenden Stücken, den Zuschnitt der alten Opera seria, der es vornehmlich darauf ankam, die Kraft und die Beweglichkeit der Stimmen ins hellste Licht zu setzen. Mit den beiden Worten „Bravourgesang und Castratenthum" ist die ganze Hohlheit und Unnatur der Gattung bezeichnet. Daß Sopranisten und Altisten Wunder der Tapferkeit verrichteten, um die Gunst weiblicher Herzen warben, mußte allen gesungenen Freuden und Schmerzen den dramatischen Lebensnerv durchschneiden. Bisweilen trat dieser innere Widerspruch auch äußerlich aufs Fratzenhafteste zu Tage. In einer Vorstellung des Julius Cäsar fielen plötzlich von oben einige Holzstücke mit starkem Getöse auf die Bühne, worüber Senesino, der Träger der Titelrolle, dermaßen sich entsetzte, daß er, der eben die Phrase „Cäsar kennt keine Furcht" herausgedonnert, zu Boden sank und in der Einbildung, er sei verletzt, jämmerlich um Hilfe schrie. Sehr selten wird in Händels Opern die lange Reihe der Arien und Recitative durch einen mageren Ensemblesatz oder einen kleinen Chor unterbrochen. Wir haben zwar gesehen, wie wenig der Componist sich in seine Arbeit von den Sängern und Sängerinnen hineinreden ließ; nie kam es ihm jedoch in den Sinn, der Rücksicht auf ihr Bravour- und Beifallsbedürfnis sich zu entschlagen, sondern er meinte nur, daß Keinem außer ihm ein Urtheil darüber zustände, womit ihnen am besten gedient wäre. Die Oper ist nun aber an das innigste Zusammenwirken der Dicht-, Ton- und Theaterkunst gewiesen. Sobald einer der drei Factoren sich ihr versagt, bleibt sie ein blutloser Schatten. Selbst das höchste musikalische Vermögen

richtet für sich allein gar wenig in der Welt der Lampen und Coulissen aus. Schöpfer der klassischen Oper sollte darum nicht Händel, sondern Gluck werden, der, obschon an Reichthum der Erfindung und Kraft der Gestaltung hinter dem älteren Meister erheblich zurückstehend, doch vor ihm zwei zum Gelingen unerläßliche Dinge vorausgehabt: dramatische Textunterlagen und eine lebendige Anschauung vom Wesen der Bühne.

Gleich allen übrigen Gattungen unsrer Kunst verdankt auch das Oratorium den Italienern seine Entstehung. Da in Rom während der Fastenzeit weltliche Lustbarkeiten verboten waren, kam man auf den Gedanken, durch die musikalische Behandlung biblischer Vorgänge dem Unterhaltungsbedürfnis einen Ersatz für den Ausfall der gewohnten Theateraufführungen zu bieten. Ursprünglich ist das Oratorium nichts Andres gewesen als der geistliche Zwillingsbruder der Oper, von dieser in der formellen Gestaltung wie im Ausdruck gänzlich abhängig und ihr nur darin unähnlich, daß es seine Stoffe nicht der Mythologie oder der Geschichte, sondern der Heiligen Schrift entlehnte. Den ihm gemäßen Tongehalt und damit die künstlerische Selbständigkeit und Weihe empfing es von Händel. Daß er nirgend günstigere Bedingungen für die Vollendung der ihm zugewiesenen Aufgabe finden konnte als in England, wurde schon hervorgehoben. Dort war stets die italienische Oper eine bloß von Hof und Adel gehegte Zier- und Luxuspflanze, während die oratorischen Werke, in denen es sich zumeist um die Freiheits- und Religionskämpfe des auserwählten Volkes handelte, den mächtigsten Widerhall in dem Herzen einer Nation weckten, die hinter jenem an Liebe zum Vaterlande und zum angestammten Glauben nicht zurückstand. Ihrer Phantasie hatte seit jeher der greifbare Realismus des Alten Bundes

ungleich fester sich eingeprägt als die Mystik des lediglich ins Jenseits gewandten Neuen Testamentes. Die jüdischen Helden und Propheten, Richter und Könige waren Allen von Jugend auf vertraute Gestalten. Jeden Engländer mußte der finstere Saul an die bösen Stuarts gemahnen, die Meeresfluth, die auf Jehovas Gebot den Pharao mit Roß und Reiter verschlungen, an den Untergang der stolzen spanischen Armada, an das: „Afflavit Deus, et dissipati sunt.“ Unberechenbar ist der Einfluß, den auf die Tonsprache Händels die geistige Luft seiner zweiten Heimat, das frohe, starke Gefühl geübt, mit seinem besten Wollen und Können die höchsten nationalen Güter des britischen Volkes künstlerisch zu verklären. Und hat nicht recht eigentlich er selbst sich erst wiedergefunden im Oratorium, glich er nicht dem nach langer, abenteuerlicher Irrfahrt zu Haus und Herd heimkehrenden Odysseus? Er war im Dienste der religiösen Kunst, im innigsten Verkehr mit der Orgel, dem vielstimmigen Chor, den ernsten, gestaltenreichen, tiefsinnigen Formen des polyphonen Stils aufgewachsen. Nicht in der gänzlich conventionellen, durch tausenderlei Rücksichten auf die Bühne, die Sänger, das Publikum, die Mode eingeengten und gefesselten italienischen Oper, sondern lediglich in der geistigen Freiheit und Weite des Oratoriums konnte diese urkräftige deutsche Eiche alle ihre Aeste und Zweige, die strotzende Fülle ihres Laubes ausbreiten. Primadonnen und Castraten waren deshalb unsrem Meister nur die Instrumente gewesen, an denen er die menschliche Stimme zu behandeln gelernt und die er weggeworfen, nachdem sie ihm solchen Dienst geleistet.

Ich muß hier zunächst noch einmal an den Gegensatz zwischen Bach und Händel, das heißt also an das Verhältnis zwischen Kirchencantate und Oratorium erinnern. Die erstere

ist wesentlich lyrisch, das letztere überwiegend episch geartet, und es kommt jetzt darauf an, diesen Punkt noch etwas genauer in Betracht zu ziehen. Besonders lehrreich wird zu unsrem Zweck die Vergleichung solcher Werke sein, in denen die beiden Meister die nämlichen Stoffe behandeln; den Bach'schen Weihnachtscantaten und Passionsmusiken steht der Messias, das einzige neutestamentliche Oratorium Händels, gegenüber. Derselbe Inhalt, der sich dort zu einer ganzen Reihe umfangreicher Schöpfungen auseinanderlegt, ist hier in den Rahmen eines Werkes zusammengedrängt, das, mit den messianischen Weissagungen der alten Propheten beginnend, die irdische Pilgerfahrt des Heilands nur in ihren allgemeinsten Umrissen an uns vorüberführt und zuletzt der Welt die Erlösung verkündet. Den Mittelpunkt der Bach'schen Tongestalten, recht eigentlich ihren künstlerischen Lebenskeim, bildet der evangelische Choral, der Urtypus kirchlicher Lyrik. Ein mehr subjectiv gefärbter Stimmungsgehalt kommt in den Einzelgesängen zu vollster Entfaltung. Die Händel'schen Chöre und Arien haben für die Erzählung und Beschreibung weit breiteren Raum als für das Weben und Wogen der Empfindung. Der Componist der Passionsmusiken versenkt sich in die tiefsten Abgründe der Mystik, der des Messias ergreift bloß den rein menschlichen Kern des Christenthums, läßt dessen dogmatische und speculative Seite unberührt. Während für den einen die von ihm geschilderten Vorgänge unmittelbarste Realität und Gegenwärtigkeit gewinnen, während er Jesum, die Jünger, die Priester, das tobende Volk gleichsam von Angesicht zu Angesicht schaut, steigert und verdichtet sich nicht selten die lyrische Ergriffenheit zu dramatischer Schärfe und Bestimmtheit des Ausdrucks. Der andre bewahrt stets die Ruhe des Epikers, der, ein rückwärts gewandter Seher, bei aller Theilnahme an seinen

Helden und ihren Schicksalen nie sie selbst, sondern nur die Kunde von ihnen uns vor die Seele bringt. Jenem gilt der sinnliche Wohllaut nichts, aber um so mehr das charakteristische Vermögen der Töne; dieser freut sich der blühenden Kraft und Fülle des Klangwesens. Es ist darum eine bekannte Erfahrung, daß dem Bach'schen Spiritualismus die Häufung des Darstellungsmaterials widerstrebt, Händel dagegen um so stolzer und gewaltiger einherschreitet, je zahlreicher der ihn geleitende Chor der Stimmen und Instrumente. Seine vom hellsten Glanz umflossenen, die gewaltigsten Massenwirkungen heischenden Werke sind so recht an ihrem Platze auf großen Musikfesten.

Mit dem epischen Stilcharakter der Händel'schen Oratorien, mögen ihnen Stoffe aus dem Neuen oder dem Alten Testament, aus der griechischen Mythologie oder der christlichen Legende zu Grunde liegen, hängt die Breite der Behandlung aufs Engste zusammen und nicht minder die volksthümliche Schlichtheit und Gemeinverständlichkeit des Ausdrucks. Jedes dieser Werke ist, um mit Moritz Hauptmann zu sprechen: „aus dem Ganzen geschnitten, aus einem großen, großen Stück Zeug, woraus sich zwanzig Oratorien haben schneiden lassen und Gott weiß, wie viel noch übrig war.“ Die Recitative strömen weit ruhiger und gleichmäßiger als die Bach'schen, die bei der hier Alles beherrschenden und durchdringenden lyrischen Erregung sich gar nicht genug thun können in realistischer Bestimmtheit und wechselvoller Mannigfaltigkeit der den Sinn der Worte deutenden Betonungen. Viele Arien Händels gemahnen mit ihrer kräftigen Einfachheit, Frische und Ursprünglichkeit an die naive Weise des Volksliedes. Wenn sie hinter den meisten Bach'schen in Rücksicht auf Reichthum und Tiefe des Empfindungsgehalts beträchtlich zurückstehen, so sind sie, dank ihrem breiteren me-

lodischen Fluß, den Stimmen mundgerechter. Neben diesen aus dem Urquell der Töne geschöpften Gebilden begegnen wir freilich einer zweiten Art von Stücken, aus deren steifer Rhetorik und vergilbtem Coloraturenwerk uns die greisenhaften Züge der alten Opera seria anstarren. Der Unterschied zwischen der Kirchencantate und dem Oratorium tritt auch in der Gestaltung der Chöre sinnfällig zu Tage. Emil Naumann (Deutsche Tondichter) macht die zutreffende Bemerkung, daß die Händel'schen, ihrer epischen Natur entspechend, stets ein mittleres Maß bewahren, gleichweit sich entfernt halten von dem überquellenden Umfang mancher lyrischen wie der so straff zusammengefaßten Knappheit der meisten dramatisch bewegten Sätze Bachs. Weist die gesammte polyphone Kunst nichts Herrlicheres, Staunenswertheres, Ehrfurchtgebietenderes auf als z. B. jene zwei genialen Choralfigurationen, die den ersten Theil der Matthäuspassion einrahmen, so haben wir ähnliche Wunder in den Oratorien unsres großen Epikers nicht zu gewärtigen. Aber wie bündig, macht- und ausdrucksvoll sind seine Themen, wie sicher gefügt und leicht überschaulich alle Theile des auf sie gegründeten Aufbaues. Kein Andrer hat mit so starker Hand die verschiedenen Chorstimmen zusammengehalten und doch zugleich jeder einzelnen so reiche Gelegenheit gegeben, sich in ganzer Figur zu zeigen. Im Harmonischen, Modulatorischen und zumal in der rhythmischen Gliederung, allenthalben waltet thatkräftigste Entschiedenheit und nicht minder höchste Gesetzmäßigkeit. Beethoven pflegte unsrem Meister nachzurühmen, daß Niemand mit einfacheren Mitteln Größeres vollbracht. Ein unversieglicher Born frischester Sangeslust strömt in den Händel'schen Chören. Sie sind erfüllt von derselben, jeder äußeren und inneren Anfechtung trotzenden Freudigkeit, die aus Luthers starken, treuherzigen Weisen den

Sängern und Hörern in die Seele quillt. Immer ordnet sich der Chor der Instrumente dem der Stimmen unter. Statt daß jene, wie bei Bach, diese mit einer bunten Mannigfaltigkeit polyphoner Gestalten umranken, bildet die Orchesterbegleitung, obschon sie häufig bedeutsam genug in den Vordergrund tritt — es wird davon gleich noch näher die Rede sein — lediglich den schlichten, das Ganze einfassenden Rahmen.

Der epische Grundzug der Händel'schen Tonsprache kommt endlich auch in der Menge des malerischen Beiwerks zur Erscheinung. Speculirende Aesthetiker haben zwar unsre Kunst auf den Ausdruck der Gefühle beschränken wollen, ihr das Recht abgesprochen, äußerliche Wahrnehmungen zu schildern. Noch von der neuesten Modeweisheit, der Schopenhauer'schen, ist sie deshalb zur Ordnung gerufen worden. Aber gilt denn nicht immer und überall der Spruch: Wer den Dichter will verstehen, muß in Dichters Lande gehen? Ueber Wesen und Vermögen der Musik geben uns wahrlich die Thaten der Musiker viel glaubwürdigere und erschöpfendere Auskunft als die Gedankengespinnste der Philosophen. Weil die wirklich künstlerische Phantasie jeder unmittelbar sinnlichen Anschauung und Darstellung sich freut, haben unsre Meister keine Gelegenheit ungenutzt gelassen, in Tönen zu malen. Seit jeher sind allem von Instrumenten begleiteten Gesang, dem Lied, der Oper, dem Oratorium, ja selbst der Kirchencantate, die mannigfachsten an sicht- und hörbare Vorgänge gemahnenden Motive aus dem Inhalt der Worte zugeströmt. Keine Gattung hat für solche Schildereien breiteren Raum als grade die epische. Wie Homer ist darum auch Händel unerschöpflich in der Fülle der Gleichnisse. Soweit nur die Fähigkeit seines Orchesters reicht, malt er Alles: das Leben und Weben der Natur und der Menschen Thun und Treiben, die Vorgänge am Himmel und auf der Erde, wie

Sonne und Mond ihre ewige Bahn wandeln, Tag und Nacht, Sturm und Ungewitter, die Quelle, den Bach, den Strom, die Brandung des Meeres, die gefiederten Sänger in den Zweigen und das schwirrende Heer der Insecten, ländliche Idyllen und städtisches Getümmel, hellen Festjubel, Scenen der Zerstörung und was nicht sonst noch. Daß es alle epischen Musiker nicht anders gehalten, daß so reicher Bilderschmuck durch ihre Werke sich schlingt — man denke z. B. an Haydns „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“, an die Löweschen Balladen —, erklärt sich aus dem Wesen der hier von den Tönen ergriffenen und gedeuteten Dichtungen, in denen zumeist das lyrische Element entweder völlig hinter der Erzählung und Beschreibung zurücktritt oder diese gleichsam nur als leise mitziehende Woge umspült.

Nicht bloß aus Händels Opern ist Vieles in die Oratorien übergegangen, auch seine Orgel-, Klavier- und anderweitigen Instrumentalsachen haben ihm häufig den Grundstoff zu Arien und Chören geliefert. Ein bereits früher in Betracht gezogener Punkt muß hier abermals zur Sprache kommen. In einer Zeit, in welcher der Musiker beim Schaffen weder die ganze gebildete Welt noch die eigene Unsterblichkeit, sondern fast immer ein bestimmtes Publikum und eine zufällige äußere Veranlassung im Auge hatte, war nichts gewöhnlicher als die wiederholte Verwerthung derselben Tongestalten. Die alten Meister pflegten ihre Partituren als eine ihnen stets zur Verfügung stehende Gedankenvorrathskammer zu betrachten, die um so emsiger ausgenutzt ward, je massenhafter sie producirten. In den Bach'schen Cantaten hat man, wie wir gesehen, solche Entlehnungen in großer Anzahl nachgewiesen, und bei Händel begegnet uns die nämliche, den anziehendsten Einblick in die geheime Werkstatt der schöpferischen Künstlerphantasie darbietende Erscheinung. Es handelt sich

dabei recht eigentlich um eine musikalische Seelenwanderung, deren einzelne Stadien zu verfolgen vom höchsten Interesse ist. Bald gewahrt man, wie dasselbe Motiv scheinbar ganz verschiedenen Worten sich als natürlicher Gefühlsausdruck anschmiegt, bald werden wir inne, wie gewisse, für die oberflächliche Betrachtung geringfügige rhythmische oder harmonische Veränderungen den Stimmungsgehalt aufs Bedeutsamste und Ueberraschendste modificiren. Wir begegnen denselben Gebilden, hier als kleinen melodischen Keimen, dort als ausgewachsenen, in üppigster Blätter- und Blüthenfülle prangenden Organismen. Auf eine Menge der schwierigsten theoretischen Fragen erhalten wir die unmittelbare Antwort in Tönen. Wir belauschen die Musik in ihren feinsten und innigsten Beziehungen zur Poesie, beobachten, wie sie in weit gezogenen Kreisen die vom Dichter erweckten Vorstellungen umschwebt und doch wieder trotz der Allgemeinheit und Vieldeutigkeit ihres Ausdrucks ungleich bestimmter und überzeugender ist als irgend welche Worte.

Händel hat aber nicht allein bei sich selbst, sondern auch bei andren Componisten zahlreiche Anleihen gemacht. Es ist, um nur ein paar Fälle der Art zu erwähnen, urkundlich bezeugt, daß er ein Te-Deum von Henry Purcell dem Utrechter zu Grunde gelegt, daß er für das Oratorium Israel ein Magnificat von Erba, für die Oratorien Saul, Frohsinn und Schwermuth und namentlich für das Dettinger Te-Deum in ausgiebigster Weise ein Te-Deum von F. A. Urio benutzt hat. Bei einer sorgfältigen Vergleichung der letzten beiden Werke ist Ferdinand Hiller zu folgenden Ergebnissen gelangt: „Schon die Eintheilung des Textes für die einzelnen Musikstücke ist der Hauptsache nach in den beiden Te-Deums dieselbe, wobei bemerkt werden muß, daß Urio die lateinischen Worte, Händel die englische Uebersetzung benutzt hat. In einigen Fällen ver-

einigt letzterer eine größere Anzahl von Versen zu einem jener breit angelegten Sätze, wie sie jedem ernsteren Musikfreunde bekannt sind, während der Italiener mehrere kleine Stücke daraus bildet. Besonders auffallend ist, daß in der Anwendung des Chores sowie einzelner oder mehrerer Solostimmen Händel fast durchweg der Anlage Urios folgt. Von der unendlichsten Mannigfaltigkeit, für den Musiker vom höchsten Interesse ist es aber nun, zu betrachten, in welcher Weise Händel mit denjenigen Motiven verfährt, die er sich zu eigen macht. Bald verschönert er sie durch kleine Aenderungen, bald bildet er sie breiter aus oder wendet sie anders in der Modulation. Er benutzt sie als Gegensätze zu eigenen Themas oder bereichert sie mit solchen. Ein kurzes Vorspiel, welches Urio dem Winde preisgegeben, wird unter Händels Händen zur charakteristischen Begleitungsfigur eines längeren Satzes; ein paar verlorene Takte werden einem bedeutungsvollen Stücke als Hauptgedanken gegeben. Eine Fuge, welche freilich im Wesentlichsten sehr stark benutzt ist, gelangt durch Versetzung in eine andre Tonart, durch offenliegendere Stimmeinsätze, durch eine gewaltige Steigerung gegen den Schluß zu kaum geahnter Wirkung. Dann aber wird auch wieder Händel durch den Hauch einer Harmoniefolge, durch ein paar unscheinbare Noten, durch ein zufälliges kleines rhythmisches Motiv zu einer tiefmächtigen Erfindung angeregt, deren Embryo man nie hier suchen würde, wüßte man nicht, wie nachhaltig seine Beschäftigung mit dem Werke Urios gewesen. Die Composition des Dettinger Te-Deums fällt nämlich in das Jahr 1743. Aber schon das Oratorium Saul, geschrieben 1738, trägt die Spuren der Vertrautheit mit dem Te-Deum des italienischen Meisters. Und zwar sind es unter Andrem gleich die ersten acht vom Componisten selbst ganz unbeachteten Takte, welche Händel auf die originellste Weise verwerthete. Er

machte daraus das Thema zu einem Glockenspiel, welches den Gesang der israelitischen Jungfrauen begleitet, wenn sie dem jungen Hirtenknaben zujauchzen: „Saul hat tausend geschlagen, David aber zehntausend!“

Wieviel auch Händel fremden Werken entlehnt, es wäre gewiß eine große Unbesonnenheit, sein Verfahren nach dem Maßstab der Gegenwart zu beurtheilen, darin den Beweis eines künstlerischen oder sittlichen Makels finden zu wollen. Von einer Schädigung der Berufsgenossen kann schon deshalb nicht die Rede sein, weil bis gegen das Ende des vorigen Jahrhunderts die musikalische Autorschaft weder sonderlichen Gewinn abzuwerfen, noch einen fernhin strahlenden Ruhmestitel zu verleihen pflegte. Es wurde schon hervorgehoben, daß ehedem fast alle Compositionen Gelegenheitsarbeiten waren, daß ihre unmittelbare Wirkung selten den Anlaß überdauerte, dem sie die Entstehung verdankten. Nur ganz ausnahmsweise durch den Stich veröffentlicht, behielten sie in den Augen ihrer Urheber lediglich den Werth einer Fundgrube für neue Schöpfungen. Und noch schwerer fällt die folgende Rücksicht ins Gewicht. Was es mit der „musikalischen Originalität“ für eine Bewandtnis habe, darüber sind heutzutage die allersonderbarsten Vorstellungen verbreitet. Nicht allein auf die Kreise des großen Publikums erstreckt sich die Begriffsverwirrung, sie ist auch in die Kunst selbst eingedrungen und hier von den verderblichsten Folgen begleitet. Wenn unser Dilettantismus gegenüber neuen Werken es sich zum vornehmsten Geschäft zu machen pflegt, nach sogenannten Reminiscenzen umherzuspüren, und dabei den doppelten Genuß empfindet, sich der eigenen gewiegten Kennerschaft zu freuen und zugleich den Componisten das eine und andre Mal auf vermeintlich unerlaubten Wegen zu ertappen, so lohnt es kaum der Mühe, in dieses zwar unnütze, aber im Grunde genom-

men doch ebenso harmlose Spiel ernsthaft hineinzureden. Bedenklicher wird indessen die Sache durch den Umstand, daß die Production unsrer Zeit zum Theil selbst in jener Aeußerlichkeit und Oberflächlichkeit befangen ist, aus der solches Verhalten zum Kunstwerk entsprungen, daß sie nach Eigenthümlichkeit um jeden Preis trachtet, sich ein Armuthszeugnis auszustellen glaubt, wollte sie Saiten anschlagen, die schon vor ihr von eines Menschen Hand berührt worden. Dieser nie zu stillende Durst nach dem Neuen, schlechthin Unerhörten treibt die Musik immer mehr in den Materialismus, macht die schrankenlose Subjectivität zum vornehmsten Factor alles Schaffens und Gestaltens. Da unsre Kunst schon längst den gesammten Kreis des allgemein menschlichen Empfindens umschrieben, jeder Lust und jedem Schmerz die Lippen geöffnet hat, mußte sie, um durch den Reiz der Neuheit zu wirken, entweder Stoffe erfassen, die bisher von ihr verschmäht waren, weil ihnen nicht die Fähigkeit innewohnt, in schönen Schein umgesetzt und aufgelöst zu werden, oder sie sah sich genöthigt, das Einfache, Zunächstliegende, Urbildliche ängstlich meidend, zu den letzten Möglichkeiten des Ausdrucks zu greifen, in rastlosem Wechsel bald mit den schärfsten Spitzen, bald mit den plumpsten Keulenschlägen das Ohr zu überfallen. Wie anders war es in der Vergangenheit! Nicht das aufgewandte Material, sondern die Arbeit, die schöne Form, welche der Stoff von der Hand des Bildners empfangen, galt als das Kennzeichen der Meisterschaft. Die innigste Gemeinsamkeit vereinigte die Tonkünstler zu enggeschlossener Kette, in der jeder einzelne mit frohem Muth und rüstiger Kraft das Tagewerk seines Vorgängers weiter förderte. Da ist nichts zu gewahren von jenem melodischen Eigenthum, das unsre Neueren mit solcher Eifersucht bewachen. Anklänge an Händel und Gluck wie an die Ausdruckswendungen der neapolitani-

schen Schule finden sich noch bei Mozart vielfältig. Es handelt sich da nicht etwa bloß um allgemeine Anregungen und Einflüsse, sondern um ganz bestimmte Tongestalten, deren fremder Ursprung durch urkundliche Belege außer Zweifel gestellt ist. Wären unsre Dilettanten in der älteren Musik genügend bewandert, sie müßten im Don Juan, in der Zauberflöte, im Requiem eine Menge handgreiflicher Reminiscenzen entdecken. Die aber überzeugt sind, daß nicht der Buchstabe, sondern der Geist lebendig macht, werden den Meister nur um so mehr lieben und bewundern, wenn sie erkennen, wie er mit dem geliehenen Pfunde gewuchert, wenn sie z. B. die Kirchhofsscene im Don Juan mit der Orakelstimme in der Gluck'schen Alceste vergleichen, die Ouvertüre zur Zauberflöte aus einem unscheinbaren Clementischen Sonatenmotiv hervorwachsen sehen oder auf den unermeßlichen Tonsegen schauen, zu welchem in den Eingangschören des Requiem die der Händel'schen Trauermusik zum Gedächtnis der Königin Caroline und dem Oratorium Joseph entlehnten Themen sich ausgebreitet. Auch Händels ganze Größe und Bedeutung thut sich uns in seiner genialen Verwerthung ursprünglich fremden Gutes kund. Schon an körperlichen Sachen begründet die Formgebung wirkliches und volles Eigenthum, und noch triftiger ist solcher Erwerbstitel im Gebiet des Geistes. Wer einen vorgefundenen Gedanken reicher ausführt, darf ihn als redlich gewonnenen Besitz betrachten. Für jede Art künstlerischen Schaffens gilt dies Gesetz, es findet seine Anwendung auf poetische, malerische und tondichterische Motive. Zwischen wissentlichem Plagiat und fahrlässiger Reminiscenz auf der einen und der selbständigen Fortbildung und Ausgestaltung eines gegebenen Inhalts auf der andren Seite ist die Grenze im Allgemeinen ebenso schwierig als im bestimmten Falle leicht zu finden.

Wie wenig die Händel'schen Oratorien mit der Kirche zu schaffen haben, erhellt schon aus der oberflächlichsten Betrachtung der Texte, in denen das Glück der Liebe und Freundschaft, der Heldenruhm, der Ruf nach Freiheit, das Lob des Friedens und allerlei andre, sehr weltliche Dinge so breiten Raum einnehmen. Gewiß wird hier auch gebetet, und mit welcher Kraft und Gläubigkeit — aber gehört denn nicht ein starkes religiöses Gefühl zu den theuersten Besitzthümern jedes gesunden Volkes und darum auch der treuherzige Ausdruck dieses Gefühls in den Mund jedes echten Volkssängers? Händels biblische Oratorien sind aus demselben Stoffe geformt, von dem nämlichen Geiste erfüllt wie Herakles, Semele, das Alexanderfest. In den Chören zum Preise des Heilands, Jehovahs, der olympischen Götter, allenthalben waltet die gleiche patriarchalische Würde und Frömmigkeit. Der scheue Respect vor der vermeintlichen Kirchlichkeit der Händel'schen Tonschöpfungen beeinflußt nicht selten ihre Ausführung aufs Nachtheiligste. Während sie die saftigste Klangfülle, die entschlossenste, schlagfertigste Bestimmtheit des Ausdrucks heischen, glaubt man ihnen durch ein lebensmüdes Grau in Grau des Vortrags, durch zaghaftes Ausgleichen und Verwischen der dynamischen und rhythmischen Gegensätze sonderliche Ehre zu erweisen. Und noch gegen einen andren Irrthum muß hier Verwahrung eingelegt werden: gegen die Behauptung, an Allem und Jedem in diesen Werken sei der Ablauf der Zeit spurlos vorübergegangen, und die daraus hergeleiteten Forderungen. Die unbefangene Prüfung stößt auf eine Menge vergilbter Blätter in den Partituren des Meisters. Wie oft schlendert er in seinen Recitativen träg und gleichgiltig neben dem Texte her. Wie viele seiner Arien sind nichts andres als Tongespenster, behängt mit dem verschlissenen Flitterkram der alten Operia seria. Selbst unter

den Chören begegnen uns gar manche rein conventionelle Gebilde. „Der an sich sehr respectabeln, unablässigen Handwerksthätigkeit der Componisten jener Zeit kann unmöglich der Genius eben so unablässig zur Seite gewesen sein. So ist in den Krönungsmotetten von Händel (und man darf wohl hinzufügen, keineswegs allein in ihnen) sehr Vieles doch eben nur Händel'sche Factur. Bei solchen Augenblicks-Gelegenheitsarbeiten kann das Beste und das Geringste zum Vorschein kommen, wie eben der Augenblick selbst ist, von der Gelegenheit abgesehen. Und mit den Fugen nun gar — das machte sich so wie auf dem Webstuhl mit dem Subject als Aufzug und dem Contrasubject als Einschlag fast von selbst. Ich glaube, es war ihnen so schwer, keine Fuge zu machen, wie es einem jetzt wird, eine zu machen." Die angeführten Worte sind einem Briefe Moritz Hauptmanns entlehnt, vielleicht des weisesten, unparteiischsten, vorurtheilslosesten unter sämmtlichen Kunstrichtern, der ein ebenso warmes Herz wie helles Auge für alles Hohe, Edle und Schöne im Tonreich gehabt. Durch das Dogma von der Unfehlbarkeit unsres Meisters wird wahrlich seinen Werken der schlechteste Dienst geleistet. Ihrer Verbreitung und richtigen Würdigung ist, soweit es sich um öffentliche Aufführungen handelt, ein verständiger, die abgestorbenen Sätze ausmerzender Gebrauch des Rothstifts in hohem Maße förderlich, während die falsche buchstabengläubige Pietät, die keine Note preisgeben möchte, jede Kürzung ohne Unterschied als Sacrileg brandmarkt, in ihr grades Gegentheil umschlägt: statt in immer weitere Kreise die Freude an unsrer klassischen Musik zu tragen, das große Publikum zurückschreckt.

Bei einer genaueren Umschau in der langen, stolzen Reihe der Händel'schen Oratorien fallen vor allen übrigen zwei ins Auge. Das eine durch seine bewunderungswürdige Vielseitig-

keit, das andre durch seine imponirende Einseitigkeit: ich spreche vom Messias und von Israel in Aegypten. Hat das letztere Werk, das fast ausschließlich auf die mächtigsten Chorwirkungen gestellt ist, nicht seinesgleichen an breiter, epischer Pracht, an Wucht und Heldengröße des Ausdrucks, sind hier grade diejenigen Eigenschaften, die uns als die vorzugsweise Händel'schen gelten, zu ihrer massenhaftesten Entfaltung und energischsten Bethätigung gelangt, so verdankt das neutestamentliche Oratorium seine unvergängliche Bedeutung der Mannigfaltigkeit des Stimmungsgehaltes, dem quellenden Reichthum melodischer Erfindung, der Fülle herrlicher Einzelgesänge, die, von gewaltigen Chören eingerahmt, uns ähnlich anmuthen wie stille, grüne Thäler zwischen himmelhohen Gebirgsriesen. Fast alle Arien sind Muster ihrer Art, sowohl dem Sinn der Worte wie dem eigensten Vermögen des Organs sich aufs Innigste anschmiegend. Jede Stimmgattung empfängt das ihr gemäßeste, keine, die nicht volle Gelegenheit fände, ihr eigenstes Wesen zu offenbaren. Alle dem Sopran innewohnende Lieblichkeit bietet sich uns dar in dem: „Er weidet seine Herde", während das freudige Glaubensbekenntnis: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt", auf die siegreichste Macht und Größe des Tones zählt. Edler Wohllaut und rührende Innerlichkeit verschmelzen sich zu reinster Harmonie in der Alt-Arie: „Er ward verschmähet", und von kaum geringerem Werthe ist die andre: „O du, die Wonne verkündet in Zion". Wie mundgerecht erweist sich jedem Tenor, der seine Sache versteht, die Eingangsnummer des Werkes: „Tröstet Zion". Des Basses Grundgewalt — drei der klang- und ausdrucksmächtigsten Arien sind ihm zugeeignet — hat außer Händel vielleicht nur noch Mozart zu gleicher Geltung gebracht.

Nicht bloß monumentale Gebilde von unbeschreiblicher

Erhabenheit, auch eine Reihe freundlichster Tonidyllen ziehen in den Chören am Hörer vorüber. Bei den Worten: „Uns ist zum Heil ein Kind geboren“, glaubt er sich wie von Engelszungen angesprochen. Das „Ehre sei Gott in der Höhe“, das protestantische Gloria, trägt den Charakter urväterlicher Schlichtheit und Einfalt. Mit dem pastoralen Vorspiel, das so stimmungsvoll die Erzählung von der Geburt Christi einleitet, hat es nach Chrysanders Bericht die folgende Bewandtnis: „Zur Weihnachtszeit kommen Hirten aus Calabrien nach Rom, seit undenklichen Zeiten bis auf den heutigen Tag, und verkünden in der ewigen Stadt die Geburt des Weltheilandes wie weiland ihre Vorfahren zu Bethlehem. Sie thun es mit einer uralten Melodie, die als Hymnus gesungen oder gepfiffen wird, daher nennt man sie auch Pifferari, Pfeifer. Händel hörte ihre Weise, die in pastoraler Einfachheit dem Gegenstande so schön entspricht. Dann nach vielen Jahren, als er den Messias schuf und zur Einführung in die Scene ‚Und es waren Hirten auf dem Felde‘ ein kleines Instrumentalspiel haben mußte, bildete er aus diesen Urtönen jene kleine köstliche Symphonie, die durch nichts zu ersetzen wäre, und in vergnügter Erinnerung bezeichnete er den Satz mit ‚Pif‘, das heißt ‚Pifferari‘.“ Die Chöre der zweiten und dritten Abtheilung zeigen uns dann den Meister in seiner ganzen Größe und Herrlichkeit. Sie alle überstrahlt das vierstimmig gesetzte, aber vielhundertstimmig klingende Hallelujah, ein Prachtbau der Töne wie bis in den Aether ragend und wie für die Ewigkeit gefügt. Mehr als irgend ein andres Oratorium hat sich der Messias in der Liebe und dem Verständnis der Massen eingebürgert. Regelmäßig erhebt sich in England bei den Klängen des Hallelujah das ganze Publikum von den Sitzen. Dieser Chor ist, wie Eduard Hanslick (aus dem Concertsaal) berichtet, nebst der Volks-

hymne (God save the Queen) die einzige Musik, die dort jederzeit stehenden Fußes und mit entblößtem Haupt angehört wird. Eine der ersten öffentlichen Aufführungen in Deutschland hatte 1786 in Berlin unter der Leitung Adam Hillers, des Operettencomponisten und Begründers der Leipziger Gewandhausconcerte, statt. Unter den vier Händel'schen Werken, die durch Mozart eine reichere Instrumentalbegleitung erhalten, befindet sich auch der Messias, die drei übrigen sind Acis und Galathea, das Alexanderfest und die kleine Cäcilienode.

Ich habe schon darauf hingewiesen, daß im Israel der epische Grundcharakter der Händel'schen Oratorien sich am schärfsten ausprägt. Der fernste Hintergrund der Zeiten thut sich hier vor uns auf, aus seinem dunklen Schoße steigen Ereignisse, Gestalten empor, zu denen allein der in der Vergangenheit lesende Seherblick der Sage, aber keine sichere geschichtliche Kunde zurückreicht. Es ist deshalb auch, um mit Karl Reinthaler zu reden, die vielstimmige Sage selbst, die leibhaftig in diesem Oratorium vor den Hörer tritt. Stets bedarf es einer langen Arbeit der Cultur, bis die individuelle Persönlichkeit aus dem nationalen Ganzen sich hervorhebt, nicht mehr in ihm völlig aufgeht mit ihrem Wohl und ihrem Wehe. Von dieser Stufe der Entwickelung war das jüdische Volk noch weit entfernt, als es aus der ägyptischen Knechtschaft befreit wurde. Eine eng geschlossene Kette schwungvollster, zum großen Theil achtstimmiger Chöre, vergleichbar einer breit und massig hingelagerten Hochgebirgskette, füllt demgemäß das Werk von einem Ende bis zum andren. Was es an Sologesang enthält, beschränkt sich auf wenige Recitative, Arien und Duette. Moses und Pharao werden nur genannt, keiner von beiden kommt zu Worte. Immer wieder vernehmen wir die Stimme des gesammten Volkes, in dem mächtigen Strome seiner Klagen und seines

Jubels verschwinden die Gestalten und Geschicke der Einzelnen. Aber der Held der Händel'schen Tonschöpfung ist es nicht selbst, sondern, wie Emil Naumann zutreffend bemerkt, kein Andrer als Jehovah, der eifrige Gott des Alten Bundes, der allmächtige Schild und Hort der Seinen, dessen Grimm die Feinde verzehrt wie Stoppeln. Nachdem in der ersten Abtheilung die durch ihn vollbrachten Thaten sinnfällig an uns vorübergezogen, bilden sie in der zweiten, die am Schluß gleich einer großen Rundstrophe zu ihrem Anfang zurücklenkt, den Inhalt eines der gewaltigsten aller Lob- und Dankgesänge. Der Gegenstand ist also hier wie dort genau derselbe, nur verschieden behandelt, das eine Mal in episch-dramatischer, das andre Mal in episch-lyrischer Form. Nicht genug bewundern können wir die geniale Kraft der Erfindung und Gestaltung, die solche Aufgabe bis zum letzten Ton siegreich bewältigt.

Auch das Alles beherrschende malerische Element kennzeichnet Israel als das am meisten episch geartete unter Händels Oratorien. Aufs Handgreiflichste werden die über Aegypten hereingebrochenen Plagen geschildert: der widerliche Blutgeschmack des Wassers, die springenden Frösche, die Schwärme der Fliegen und Heuschrecken, der Donner und die Hagelschauer, die Noth der hilflos in der Finsternis Verirrten. Unter wahren Keulenschlägen sinkt alle Erstgeburt dahin. Pastorale Klänge voll der süßesten idyllischen Lieblichkeit geleiten das auserwählte Volk auf seiner Wanderung. In einem überquellenden Reichthum der herrlichsten Bilder bringt uns dann die Tonsprache die hehre Majestät des Meeres vor die Seele. Auch hier wie in so vielen andren Beziehungen erkennen wir wieder den tiefgreifenden Einfluß, welchen England auf seinen Adoptivsohn, diesen größten Seemaler unter den Musikern, geübt. Der Messias

wurde in drei, Israel in vier Wochen vollendet. Ursprünglich bestand das letztere Werk aus drei Abtheilungen; den Inhalt der ersten bildeten die Klagegesänge an Josephs Grabe, denen der Componist seinen Trauerhymnus auf den Tod der Königin Caroline untergelegt hatte. Daß jetzt dieser einleitende, mit der Haupthandlung nur ganz lose und äußerlich verbundene Theil allgemein wegfällt, gereicht der Gesammtwirkung zum wesentlichen Gewinn.

Weit reicher an Sologesang als Israel in Aegypten ist Judas Maccabäus, aber auch hier füllt die Volkspersönlichkeit die ganze Breite der Handlung. Alle Einzelnen heben sich gleichsam nur reliefartig von der nationalen Gesammtheit ab, selbst der Held des Oratoriums macht davon keine Ausnahme. Was in einer starken Volksseele an edler Begeisterung, mannhafter Tapferkeit, selbstlosem Opfermuth und gläubigem Gottvertrauen sich regt, hat monumentalen Ausdruck in diesem Werke gefunden, einem der stolzesten Freiheits- und Siegesdenkmale, mit denen je die Tonkunst den heiligen Kampf um die höchsten Güter verherrlicht. Tiefste Trauer wechselt mit himmelhoch jauchzendem Jubel. Aus den wiederholt einander ablösenden Gegensätzen baut sich ein Ganzes von überwältigender Größe und Erhabenheit auf. Wir vernehmen zuerst die Klage des geknechteten, zu Boden getretenen Volkes. Sich selbst und seinem Gotte treu geblieben, würdig, gefaßt, mannhaft in aller Noth und Bedrängnis kann es nicht zu Schanden werden. Aus seiner Mitte ist ihm ein Retter erstanden, um den es sich kampfbereit schaart. Die Unterdrücker werden bezwungen, aber ihre Rache droht auf seinen Nacken noch schwereres Joch zu legen. Da erhebt es sich zum zweiten Mal, um mit zerschmetternden Schlägen die letzte Kraft des Feindes zu vernichten. Der künstlerische Schwerpunkt des Oratoriums liegt

in der zweiten Abtheilung, in den Chören: „Fall ward sein Los", „Zion hebt sein Haupt empor", „Uns weckt, uns weckt der schrecklich süße Schall," „Noch niemals beugten wir das Knie". Nie ist der diesen Sätzen zugewiesene Stimmungsgehalt lauter, schwungvoller, überzeugender kundgethan. Recht inne werden können wir an ihnen jener sittlichen Macht der Musik, ihrer Fähigkeit, unser gesammtes Wesen zu stärken, zu läutern und zu erheben, welche den Alten als das vornehmste Ziel und der eigentlichste Beruf der Kunst galt. Die hervortretendsten Züge des Händel'schen Genius: echteste Volksthümlichkeit, kernige Kraft und heldenhafte Größe bilden hier durchweg gleichsam den fest und stetig ausgehaltenen Grunddreiklang. Auf die Schlacht-, Freiheits- und Siegesgesänge folgt im dritten Theil die Feier des Friedens. Das „Seht, er kommt mit Preis gekrönt!" gehört in die Zahl jener zugleich uralten und ewig jungen Melodien, die man Wiegenlieder der Menschheit nennen könnte. Bei seinen wie aus fernster Vergangenheit uns zugetragenen und doch so thaufrischen, nicht minder naiven als festlichen Klängen wallt, Lorbeer- und Palmenzweige in den Händen, ein langer Zug von Männern, Jünglingen, Greisen, Frauen, Jungfrauen und Kindern am inneren Auge vorüber. Das Volk ist es auf solche Weise, das im Israel wie im Maccabäus Leben und Gestalt gewonnen. Befruchtet wurde aber die Phantasie des Meisters durch die Eindrücke, die er fort und fort von seiner unmittelbaren Umgebung empfing. Dinge, wie Freiheit, Vaterland, früher für ihn nur verschwimmende Schatten, wurden ihm erst in seiner zweiten Heimat wirklich und gegenwärtig. Er ist unter unsren Klassikern der einzige, dessen Töne von ihnen erfüllt und durchdrungen sind. Bei Bach kommt das Volk nur als christliche Gemeinde oder als Vertreter des jüdischen Fana-

tismus zu Worte. In den Gluck'schen Opern bloß als willenlose, die Könige und Priester geleitende Menge; bei Haydn lediglich in dem engen Rahmen des deutschen Hauses, der ländlichen und kleinbürgerlichen Idylle. Die schöne Individualität mit ihrem ganzen Reichthum und Adel, aber gelöst von jeder zeitlichen und örtlichen Bestimmtheit, spiegelt sich in Mozarts Tönen wieder. Seine lichtumflossenen Gebilde schweben wie die heiteren Griechengötter hoch über dem Getümmel und der Beschränktheit der realen Welt. Beethovens Seele hatte dagegen schon sehr früh den kräftigen Hauch politischer Leidenschaft eingesogen, allein die Instrumentalmusik vermag nimmermehr solchen Inhalt zu voller Erscheinung zu bringen. Wir glauben ihn zwar in der C-moll-Symphonie, in der heroischen zu gewahren, würden ihn wohl auch ohne Ueberschrift in der Egmont-Ouvertüre ahnen, aber zu seiner unzweideutigen Wiedergabe ist bloß das Wort und dessen Träger, die Menschenstimme, befähigt. Der Gefangenenchor im Fidelio lechzt nach Freiheit. Hier jedoch wie überhaupt im musikalischen Drama handelt es sich um Empfinden und Thun der Einzelnen, nicht um das Volk und seine Schicksale. Ist dafür die Gesangsbühne zu eng und niedrig, so erweitert sich umgekehrt die Gesammtheit, die ihre gewaltige Stimme im Finale der neunten Symphonie und in der großen Messe erhebt, zu einem die ganze Menschheit umfassenden Bruderbunde.

In Rücksicht auf Mannigfaltigkeit der Gestalten und des ihnen entsprechenden Ausdrucks nimmt Samson die erste Stelle unter Händels alttestamentlichen Oratorien ein. Autor des Textes ist kein Geringerer als Milton. „Ich habe," sagt Goethe, „vor nicht langer Zeit seinen Samson gelesen, der so im Sinne der Alten ist, wie kein andres Stück irgend eines neueren Dichters. Er ist sehr groß, und seine eigene

Blindheit ist ihm zu Statten gekommen, um den Zustand Samsons mit solcher Wahrheit darzustellen. Milton war in der That ein Poet und man muß vor ihm allen Respect haben." Mit ihrem reichen poetischen Stimmungsgehalt, ihren scharf ausgeprägten Charakteren der ebenso edlen wie kräftigen Diction bot die Dichtung eine treffliche Unterlage dem Componisten dar. Während in Israel, in Maccabäus die Feinde des auserwählten Volkes keinen Theil an der eigentlichen Handlung haben, nur aus dem Hintergrunde ihren schweren dunklen Schatten auf sie werfen, stehen sich hier Philister und Juden Auge in Auge gegenüber. Eine Fülle dramatisch bewegten Lebens hat die Tonsprache aus diesem Motiv geschöpft. Der Contrast zwischen dem würdelosen, sinnberauschenden, bloß weltlicher Lust fröhnenden Dagoncultus und dem ernsten, feierlichen, weihevollen Jehovahdienste ist uns in einer Reihe herrlicher Chöre aufs Anschaulichste vor die Seele gebracht. Und nicht allein in den Massen, auch in den von ihnen sich ablösenden Einzelwesen tritt der Gegensatz zu Tage. Auf der einen Seite die falsche, buhlerische Delila und der hohle, tölpelhafte Prahler Harapha, ein Blutsverwandter des Polyphem in Acis und Galathea, auf der andren der milde, unerschöpflichen Freundestrost spendende Micha, der greise patriarchalische Manoah, — wie Kaleb in Josua weissagt er uns bereits den priesterlichen Sarastro — endlich der in Fesseln geschlagene, geblendete, verspottete Heldenjüngling, der in dem eigenen Elend nur die seinem Volk und seinem Glauben angethane Schmach empfindet und, zuletzt Sühne und Rache zusammenfassend, sich und den übermüthigen Feind mit demselben zerschmetternden Schlage trifft. Weil wir überall einer Menge der bedeutsamsten allgemein menschlichen Beziehungen begegnen, enthält auch mit Ausnahme des Messias kaum eine andre Händel'sche Partitur so viel stimmungsvollen

Sologesang. Ich will hier nur an den aufs Tiefste ergreifenden Monolog erinnern: „Des Lebens Flamme erlischt". Hoffnungsloser, bloß noch im Grabe Ruhe findender Schmerz thut sich in ihm kund, aber dabei welche Macht und Größe des Ausdrucks! Wenn auch gebrochen, ist es doch immer das Herz eines Helden, dem sich die verzweiflungsvolle Klage entringt. Ueberaus charakteristisch heben sich in Samsons Duetten mit Delila und Harapha die an ihnen Betheiligten gegen einander ab. Obschon das Werk gleich dem Maccabäus zu Händels genialsten Schöpfungen gehört, können doch beide durch wohlerwogene Striche nur gewinnen. Namentlich an manchen Arien und Recitativen sind die Jahre keineswegs spurlos vorübergegangen. Bei öffentlichen Aufführungen alles Veraltete auszuscheiden, ist um so räthlicher, da die unverkürzte Wiedergabe mehr als drei Stunden beansprucht. Jedes Zuviel schädigt aber den Gesammteindruck. Die goldene Mäßigkeitsregel: aufzuhören, wenn es am besten mundet, gilt auch für künstlerische Genüsse. Händel war weit entfernt, bei der Darbietung seiner Oratorien den Ausfall der einen oder andren Nummer als ein an ihm begangenes Majestätsverbrechen zu empfinden. Da er den Dichter des Belsazar umsonst gebeten hatte, sich knapper zu fassen, ließ er auf das Textbuch die Bemerkung drucken: „Weil das Oratorium zu lang ist, so sind verschiedene Stücke mit einer schwarzen Linie am Rand als solche bezeichnet, welche bei der Aufführung weggelassen werden können." Wie Schölcher (Life of Handel) berichtet, waren mehr als 200 Zeilen mit jenem schwarzen Striche bezeichnet. Seien wir doch also im Punkte des Streichens nicht peinlicher als der Meister selbst.

Ueber Gebühr breitet sich in Josua und zumal in Saul der Einzelgesang aus. Dort sind die Partien der Achsa und des von einem Alt vertretenen Heldenjünglings Othniel wesent-

lich beeinflußt durch den Stil der alten italienischen Oper, durch das Bündnis, das in ihr Castraten- und Virtuosenthum miteinander geschlossen. Wir können den Liebesworten, die zwei Frauenstimmen austauschen, keinen Glauben schenken. Der hier so reichlich verwendete Zierath hat längst seinen Glanz verloren. „Man nennt“ (bemerkt Riehl im dritten Band seiner Musikalischen Charakterköpfe) „solche Passagen auch Fiorituren: Blumen. Blumen haben bekanntlich die Eigenschaft, zu verwelken. Und so sind die Fiorituren denn in der That das Verwelklichste in der Musik; das sehen wir bei den großen wie bei den kleinen Meistern. Händels und Bachs Fiorituren sind so gut veraltet und welk wie die Mozarts und Haydns. Auch Beethovens Läufe und Verzierungen beginnen uns bereits altmodisch zu werden, und Rossini erstickte unter seinen eigenen ‚Blumen‘.“ Ungleich lebensvollere Gestalten sind Josua und Kaleb. Des letzteren Arie: „Soll ich in Mamres Segensaun“, gemahnt mit ihrem quellenden Wohllaut an die Weise Mozarts. Nur Meistern, die ihre künstlerische Erziehung in Italien, der Heimat des bel' canto, vollendet, war es verliehen, solche Melodien zu formen.

Während in den meisten alttestamentlichen Oratorien Händels die Leiden, Kämpfe und Siege Israels den eigentlichen Kern bilden, geben sie in Saul nur den Rahmen für allerlei Vorgänge von rein persönlichem Gehalt und Charakter ab. Eine bloße Hof- und Palastgeschichte, der das Volk müßig und stumm zuschaut, breitet sich aus. Nicht als Held steht uns David gegenüber — lediglich aus dem Munde des Chors erfahren wir Goliaths Ende —, sondern als unterwürfiger Knecht, dessen geduldige Demuth keine Tyrannenlaune seines königlichen Feindes aus der Fassung bringen kann. Daß die Partie dem Alt zugewiesen ist, würde deshalb weniger verschlagen als bei andren Händel'schen Jüng-

lingscharakteren, böte sie nur dem Ohr statt des vergilbten Opernflitterkrams lebens- und empfindungsvollen Gesang. Auch Jonathans, Merabs und Michals Arien und Recitative haben längst der Zeit ihren Zoll entrichtet. Unter den Trägern der Handlung weist allein die finstere Gestalt des von den Dämonen der Furcht, des Mistrauens, des Hasses verfolgten Königs eine schärfer ausgeprägte Individualität auf. Namentlich die Scene zwischen Saul, der Hexe und Samuels Geiste ist von ergreifender Wirkung. Der unschuldsvolle, von den kindlichen Klängen eines Glockenspiels geleitete Heilruf der israelitischen Frauen und Jungfrauen und der die zweite Abtheilung einleitende bewunderungswürdige Satz: „Weiche, höllgeborener Neid!“ ragen aus der dünngesäeten Reihe der Chöre hervor. Zu erwähnen ist endlich noch der berühmte Trauermarsch, der, wie Chrysander bemerkt, soweit die englische Sprache reicht, überall ertönt, wo ein Brite mit Musik zu Grabe getragen wird. Wir haben hier das tieferschütternde Seitenstück zu dem hellen Jubel des: „Seht, er kommt mit Preis gekrönt!“ in Judas Maccabäus. Daß diese urvolksthümliche Todtenklage der Instrumente nicht im zwiespältigen, aufregenden Moll, sondern im versöhnenden, beruhigten Dur erklingt, entspricht aufs Getreueste der epischen Natur des Vorganges. Der ernste, feierliche Nachhall eines großen, aber bereits überwundenen Verlustes, kein gegenwärtiges Leid ist es, was wir vernehmen.

In Deborah handelt es sich wieder ausschließlich um die Erhebung Israels gegen seine und Jehovahs Feinde. Dem Rufe der begeisterten Seherin gehorchend, schüttelt das Volk das ihm vom heidnischen Kanaan auferlegte Joch ab. Der Tyrann Sisera wird vom jungen Helden Barak in offener Feldschlacht besiegt, von der wilden, blutigen Jaël, in deren Hütte er Obdach gesucht, zuerst mit einem Trunk

erquickt und dann im Schlafe überfallen und getödtet. Aus der empörenden Härte dieses Hergangs erklärt es sich, daß trotz vieler Schönheiten das Werk nur sehr selten zur Aufführung gelangt. Der nationale und religiöse Fanatismus des Alten Testaments wird uns in seiner ganzen Starrheit und Erbarmungslosigkeit durch die schnöde Gewaltthat des widernatürlichen Weibes und ihre Verherrlichung vor die Seele gebracht. Während die Chöre aus dem Urborn deutscher Kraft geschöpft sind, verrathen wieder die Solosätze aufs Deutlichste den Zusammenhang des Händel'schen Oratoriums mit der italienischen Oper. Von dieser hat es das Castratenthum und den Bravourgesang als verhängnisvolle Mitgift empfangen. Wir glauben nicht an Helden, die wie Barak und Othniel den Altschlüssel im Munde führen. Zudem macht uns das vergilbte Rococo der Figuration ihre Arien zum größten Theil ungenießbar. Selbst Chrysander gesteht zu, daß man sich Barak nur als Tenor, Deborah nur als Alt denken kann. „Händel mußte aber Deborah für Sopran, nämlich für Signora Strada, und Barak für den Altcastraten Senesino schreiben, war also nicht in der Lage, diese nächsten und äußerlichsten Forderungen erfüllen zu können, und mußte außerdem noch seinen Sängern, besonders dem Castraten zu Liebe Manches einflechten, damit sie überhaupt nur bei dem Oratorium Stand hielten." Schon unter den Chören des ersten Theils finden sich einige Prachtstücke der Gattung, so der ihn einleitende achtstimmige Hymnus: „Du Gott der Macht, Du Gott der Kraft", ferner der Schlußsatz sammt seinem Vorgänger. Zu noch weit höherem Fluge schwingt sich die zweite Abtheilung auf. Die Priester Baals beten zu ihrem Gott, desgleichen die Diener Jehovahs. Malerisch, legendenhaft, phantastisch ist der jenen zugeeignete Gesang gehalten. Unmittelbar darauf stimmen die Israeliten

einen Chor an, dessen Macht und Herrlichkeit keine Worte zu schildern vermögen. Bereits die ersten Oratorien, zu denen Deborah gehört, zeigen uns im Ganzen und im Einzelnen genau den Zuschnitt, der in sämmtlichen späteren wiederkehrt. Ueberall dieselben Formen und der nämliche sie erfüllende Geist. Gewiß fehlt es dabei keineswegs an einer reichen Mannigfaltigkeit innerer und äußerer Gegensätze, diese haben aber nicht in einer Aenderung des Stilcharakters, sondern einzig in der verschiedenen Natur der behandelten Stoffe ihren Grund.

Wie Deborah so wurde auch Athalia 1733 geschrieben, also in einer Periode, in der fast die gesammte Zeit und Kraft des Componisten noch von der italienischen Oper in Anspruch genommen war. Der Humphrey'sche Text ist zumeist eine wortgetreue Uebersetzung des Racine'schen Trauerspiels. Poetischen Werth kann man dem Stoff ebenso wenig absprechen, wie die besondere Fähigkeit in Sang und Klang aufzugehen, womit jedoch nicht behauptet werden soll, daß er in der englischen Bearbeitung oder dem französischen Original schon die diesem Zweck gemäßeste Gestalt empfangen hätte. Es fehlt der Handlung an Fluß, viel zu redselig breiten sich die erbaulichen und beschaulichen Betrachtungen aus. Die räumlich vor den Chören bevorzugten Recitative und Arien sind wieder zum großen Theil dürres, längst vom lebendigen Baum der Kunst herabgewehtes Laub. In der musikalischen Mode ihrer Zeit steckend, dem damaligen Virtuosengesang nach dem Munde geschrieben, belehren sie uns über dessen Natur. Der Altstimme ist die Partie des Oberpriesters zugewiesen. Entsprechend dem Wesen der Gattung liegt der Schwerpunkt des Werkes, wie stets bei Händel, in den Chören. Sie sind fast durchweg von knapperem Zuschnitt als später. Aber welche Macht und Fülle der Töne drängt

sich oft in den engsten Rahmen zusammen! Man denke z. B. an das: „O Juda, halt auf sein Gesetz", an das: „O hör an Deinem Thron, wie klagt so bang Dein Volk". Den Stempel echtester Genialität tragen die wenigen Striche, mit denen Athalias Diener gezeichnet sind. Wie wirkungsvoll ist der Gegensatz zwischen dem idyllischen: „Schenkt ihr, o Baal, Freud und Heiterkeit" und dem so schlagkräftigen: „Wenn ihr den Frechen dort erreicht". Das den ersten Theil schließende: „Hallelujah!" erinnert freilich durch keinen Zug an seinen bewunderungswürdigen Nachfolger im Messias; dort trockenes, rein schulmäßiges Tongefüge, hier der stolzeste Prachtbau, weit genug für den Jubel des Universums!

Wenn ich behauptet, dem Meister seien Primadonnen und Castraten lediglich Instrumente gewesen, die er verächtlich beiseite geworfen, nachdem er an ihnen die Behandlung der menschlichen Stimme gelernt, so sind, wie sich aus dem ganzen weiteren Verlauf unsrer Betrachtung ergeben, diese Worte nur mit einer gewissen Einschränkung zu verstehen. Es kann nicht oft genug wiederholt werden, daß in Händels Werken nächst der Bethätigung seines eigensten Genius das Charakteristischste die innige Verschmelzung nordischer und südlicher Kunst ist, daß der Einfluß der ersteren in den großen chorischen Gebilden, der der letzteren in den Einzelgesängen vorherrscht. Jene bringen die ganze Kraft, Echtheit und Mannhaftigkeit seines kerndeutschen Wesens zur Erscheinung, in ihnen redet er die musikalische Muttersprache als einer der gewaltigsten Verkünder des durch die Reformation in unsrer nationalen Tonkunst erweckten Geistes. Wohl haben die Beziehungen zur italienischen Oper die Formen geglättet und geschmeidigt, aber der Gehalt ist davon unberührt geblieben. Dieser haftet mit allen Wurzeln und Fasern in dem heimischen Volksthum, in demselben Boden, aus welchem der

evangelische Choral erwachsen. In den meisten Solosätzen steht dagegen der Componist unter der sinnfälligen Einwirkung der fremdländischen Gesangsbühne, auf der er sich das Bürgerrecht gewonnen, die ihn eine Zeit lang völlig zu den Ihrigen gezählt. Zwar kommt auch hier vielfach der Adel, die Treue und Innerlichkeit seines deutschen Gemüthes zum Durchbruch; bei Weitem überwiegt jedoch jener Zug nach dem Conventionellen und Schablonenhaften, in welchen die welsche Tonkunst von ihrer Wiege bis auf den heutigen Tag befangen gewesen. Auch Belsazar ist ein handgreiflicher Beleg für das eben Gesagte. Wie befremdlich erscheint es heutigen Tages, daß zwei Altsängerinnen mit der Darstellung des Cyrus und des Daniel betraut sind! Wir empfinden das Misverhältnis um so peinlicher, da die Vertretung des haltlosen Königs dem Tenor in den Mund gelegt worden, also ein paar weibliche Stimmen die Stärke und Weisheit, eine männliche die Schwäche und Hinfälligkeit repräsentiren. Unter sämmtlichen Gestalten des Werkes hat übrigens grade die des wein- und wollusttrunkenen orientalischen Despoten am meisten Fleisch und Blut. Daß die Chöre weniger vollgewogen sind als in so vielen andren alttestamentlichen Oratorien, war durch die Natur des Stoffes bedingt. Gänzlich thatlos steht das Volk Gottes bei Seite, zu kämpfen und zu siegen überläßt es Andren, seine Freiheit empfängt es als Gnadengeschenk aus der Hand des Cyrus.

Wer zwischen Oratorien und Cantaten streng unterscheidet, wird Salomo zu diesen zählen. Die erste Abtheilung breitet das Liebesglück des Königs aus, die ihn umgebende Pracht, den auf seinem Walten ruhenden Segen; in der zweiten wird uns seine Weisheit und Gerechtigkeit durch den Schiedsspruch zu Gemüth geführt, welcher den Streit zwischen den beiden Weibern schlichtet. Ein zu Ehren der

Königin von Saba veranstaltetes Hofconcert bildet den Inhalt des dritten Theils. Ganz wie im Alexanderfest soll hier die Musik ihre Macht über das Menschenherz erweisen, während sie es durch den unwiderstehlichen Zauber ihrer Töne bald mit den süßen Schmerzen sehnsüchtiger Liebe berauscht, bald durch Kriegsgeschmetter zu ungestümem Thatendurst aufregt und zuletzt allen leidenschaftlichen Sturm und Drang mit weicher Hand löst und beschwichtigt. Keine wuchtigen Begebenheiten, nicht Kampf und Sieg ziehen an uns vorüber. Statt einer zusammenhangsvollen Handlung werden locker aneinander gereihte Bilder geboten. Zu einem dramatischen Conflict spannen sich die Vorgänge lediglich in der Scene zwischen den um das Kind hadernden Frauen. Was jedoch dem Werk ein unzerstörbares Anrecht auf unsre Theilnahme giebt, das ist einmal der Strom kräftigster Gesundheit und hellster Freudigkeit, in dem es als in seinem ureigenen Element lebt und athmet, dann aber auch die Fülle prägnanter Einzelheiten, die Meisterschaft der Charakteristik, die sich keine vom Gegenstand dargebotene Seite entgehen läßt. Die Perle der ersten Abtheilung ist der Schlußchor mit seinem Blumenduft und Nachtigallenjubel, ein thaufrischer Satz voll wogender Anmuth und Lieblichkeit. Dreiundsechzig Jahre zählte der Meister, in dessen Brust diese Frühlingsidylle erblüht. Durch die treuherzige Unschuld und Innigkeit des Ausdrucks gemahnt sie an ähnliche Gebilde Haydns. Hervorzuheben sind ferner: die rührende Arie der Mutter, endlich der Liebesgesang in der dritten Abtheilung und der ihm unmittelbar folgende Kriegschor. Einer der wirkungsvollsten künstlerischen Factoren: der Contrast, ist hier aufs Schlagfertigste verwerthet.

Das Oratorium Joseph behandelt denselben Gegenstand wie die Méhul'sche Oper, nur noch etwas ausführlicher und

in engerem Anschluß an die biblische Erzählung. Es beginnt mit der Befreiung seines Helden aus dem Kerker und der Erhebung des klugen Traumdeuters zum höchsten ägyptischen Würdenträger. Wenn der ganze erste Theil, abgesehen von der Scene mit dem König und einigen frischeren Chören, nichts aufweist als Rost, Staub und Moder, so liegt der Grund in der moralisirenden Trockenheit des jede wärmere Theilnahme des Gemüthes und der Phantasie feindselig abwehrenden Textes. Wie aus tiefem Schlafe erwacht die Musik, sobald Simeon in die Handlung eintritt. Die plötzliche Umwandlung kündigt sich hier schon in den ausdrucksvollen Gebärden an, mit denen das Orchester die trägen Pulsschläge des Basso continuo unterbricht. Simeon selbst ist eine hochdramatische Gestalt, stoff- und geistesverwandt den genialsten Gebilden der Gluck'schen Opern, die später der Tonsprache Méhuls Weg und Ziel weisen sollten. Erst durch den Gegensatz gewinnt auch der Charakter Josephs individuelles Gepräge, sein lebensfrisches Bild wird uns in einer lieblichen Hirtenidylle entworfen. Ein gewaltiger, echt Händel'scher Chor schließt die zweite Abtheilung, die den eigentlichen Kern des Ganzen enthält.

Unter den nicht biblischen Oratorien ist das Alexanderfest oder die Macht der Tonkunst das bekannteste, zugleich von sämmtlichen Werken des Meisters vielleicht das geistreichste, in welchem die specifisch moderne Empfindungsweise sich am heimischsten fühlt. Es war in England alter guter Brauch, den Cäcilientag, den 22. November, mit Sang und Klang zu feiern. Für diesen Zweck hat Purcell seine werthvollsten Compositionen verfaßt und der große Dryden zwei Oden „on saint Caecilia's day" gedichtet, 1687 die sogenannte kleine Cäcilienode und zehn Jahre später das Alexanderfest. Von Händel ist die eine wie das andre in

Musik gesetzt, aber nur bei dem letzteren soll hier ein Augenblick verweilt werden. Viele Nummern der Partitur bieten schon durch ihr formelles Gefüge ein besonderes Interesse. Ich erinnere z. B. an die beiden Chöre: „Ein heller Jubelschrei" und „Brecht das Band des Schlafes brausend", mit dem so charakteristischen Basso ostinato, ferner an den die ganze Ode krönenden herrlichen Schlußsatz, ein vocales Seitenstück zu der Quadrupelfuge der Mozart'schen Jupitersymphonie. Hinzukommt die durch die Natur des Stoffes bedingte ungemein farbenreiche Mannigfaltigkeit des Stimmungscolorits. Es handelt sich bekanntlich darum, die Macht der Musik in ihren verschiedenen Wirkungen auf das Gemüth zu schildern. Wie dieses durch jene bald zu jauchzender Freude und überschäumendem Lebensdrang fortgerissen, bald in träumerische Wehmuth eingewiegt oder von bitterem Leid erfüllt wird, alles das hat in einer Reihe plastischer Bilder Erscheinung und Ausdruck gewonnen. Timotheus singt von allem Süßen, was Menschenbrust durchbebt, Er singt von allem Hohen, was Menschenherz erhebt. Der Reiz des Wechsels, der Contraste ergab sich ganz von selbst aus dem Wesen der Sache, und dieser Reichthum des Empfindungsgehaltes, der eben so sehr den Chören wie den Sologesängen zugute gekommen, ersetzt zugleich vollständig den Mangel einer dramatisch bewegten Handlung. Jedes einzelne Tonstück ist seinem Vorgänger und Nachfolger so durchaus unähnlich, daß der Hörer immer neue Anregungen empfängt, nie zu jenem Gefühl gänzlicher Sättigung gelangt, welches zumal in unsrer wirbelfüßigen Zeit so schnell in das des Ueberdrusses umschlägt.

Händel nennt den Herakles ein musikalisches Drama, wir dürfen jedoch das Werk getrost als Oratorium bezeichnen, denn der Form wie dem Ausdruck nach bekennt es sich

unzweideutig zu dieser Gattung, deren Wesen keineswegs durch die Wahl eines biblischen Stoffes bedingt ist. Einige Abschnitte der Partitur zählen zu den erlauchtesten Gaben, die uns der Genius ihres Urhebers gespendet. Wer beugte sich nicht mit staunender Demuth und Bewunderung vor dem stolzen, majestätischen Chor: „Nicht mehr schützt dein Arm hinfort". Ganz schlicht und anspruchslos hebt er an, ohne die von ihm bereitgehaltene Macht und Pracht der Klänge uns auch nur im Mindesten ahnen zu lassen. Dem giftigen Feuer des Nessosgewandes ist Herakles erlegen. Betäubt, fassungslos, im tiefsten Gemüth vernichtet, umsteht das Volk den Gefallenen, seinen Helden, seinen Hort. Die Situation ist eine ganz ähnliche wie im ersten Finale des Titus. In ihren Fugen scheint die Erde zu wanken, die Sonne ihr Antlitz von einer Welt abzukehren, in der die entsetzlichste Greuelthat geschehen. Emporsteigen aus ihrem unheimlichen Abgrund finster und drohend die Riesenschatten des Chaos, denn Nacht und Schweigen ist der Rest. Alles das und noch ganz andre Schauer, die nur die Kunst der Töne und keine Sprache zu malen vermag, bringt uns jener Chor bei den Worten: „Ungethüm in Schreckgestalt" vor die Seele. Händels Wesen gilt mit Recht für die intensivste musikalische Verkörperung kerniger Mannhaftigkeit. Diese Eigenschaft schließt aber bei ihm das freundliche Walten der milden und gütigen Mächte im menschlichen Herzen darum noch keineswegs aus. Ein sprechender Beweis dafür ist zum Beispiel der liebliche Schlußchor der ersten Abtheilung: „Krönt den Tag mit Festesglanz und schwärmt sel'ger Freuden voll." Die anmuthigste Ueberraschung bereitet dem Ohr die plötzliche Wendung nach der Molltonart, die aber hier nicht das Symbol der Trauer, sondern nur der beredte Ausdruck der sinnig in sich zurückgewandten, wie von einem leichten, rosigen

Schleier umflorten Empfindung ist. Ueber das Tonstück könnte man als Motto setzen:

Windet zum Kranze die goldenen Aehren,
Flechtet auch blaue Cyanen hinein!
Freude soll jedes Auge verklären,
Denn die Königin ziehet ein,
Die Bezähmerin wilder Sitten,
Die den Menschen zum Menschen gesellt,
Und in friedliche feste Hütten
Wandelte das bewegliche Zelt.

Hervorzuheben sind ferner der Chor: „Eifersucht, o Höllenfluch!“ und die so bedeutsame instrumentale Einleitung des dritten Theils. Viele Solosätze sind wieder bloße Schablonenarbeit. In Puder und Perücke stolzirt zum Beispiel die Arie des Herakles einher: „Mein Name wird in allen Zeiten“. Für uns hat diese so absichtsvoll sich in die Brust werfende, von Oboe und Fagott geschwätzig ausgebreitete Gravität gradezu etwas Burleskes, Buffoartiges. Hochcharakteristisch ist dagegen in der dritten Abtheilung die Partie des Herakles, ebenso das Meiste in den Gesängen der Dejanira, namentlich die leiderfüllte Arie: „Birg, Gott der Sonne, deine Pracht“, und die von den wildesten Dämonen der Reue umhergescheuchte Klage: „Wo flieh ich hin? wo berg ich dieses Haupt?“

Auch Semele enthält übergoldeten Staub und überstaubtes Gold mit- und nebeneinander, mehr freilich von jenem als von diesem. Sie ist nicht reich an Chören, am meisten fällt unter ihnen ins Gewicht der Ruf des Volkes: „Mächte des Himmels, wendet ab was uns droht.“ Bald Liebliches, bald Pathetisches breitet sich in den Einzelgesängen aus. Zu der letzteren Art zählt die große Eifersuchtsarie der Here, bis auf diesen Tag ein bevorzugtes Stück in dem Repertoire unsrer Altistinnen, zu der ersteren die vom Chor

der Liebesgötter und Zephyre begleitete wehmüthig süße Klage der thebanischen Königstochter. Daß Semele einige Stufen tiefer steht als Herakles, hat seinen Grund in der Natur der Handlung, die an erschütternder Tragik mit dem Feuertode des größten hellenischen Heros sich nicht messen kann.

In dem Oratorium L'Allegro, il Pensieroso, ed il Moderato ruft der Meister Idylle und Elegie, Frohsinn und Schwermuth zu holdem Wettstreit auf. Er mischt sich unter die Tänze der Landleute, in das summende Gewühl der Städte, träumt in mondbeglänzter Waldeinsamkeit, irrt durch stille Klosterkreuzgänge. In der Milton'schen Dichtung, die den ersten beiden Theilen zu Grunde liegt, kommt die Schwermuth nicht früher zu Worte, als bis der Frohsinn sich gänzlich ausgesprochen, eine Anordnung, welche für den musikalischen Ausdruck die ermüdendste Einförmigkeit zur Folge gehabt hätte. Jedem einzelnen Ausbruch der Lust ist darum ein Monolog der beschaulich in sich gekehrten Schwärmerei gegenüber gestellt, und es entstand so eine Reihe kleiner scharfbegrenzter Genrebilder, die schon durch den Reiz der Antithese das Ohr immer von Neuem anregen. Zuletzt tritt noch ein Moderato auf, der die goldene Mitte preist. Von irgend welcher inneren Nothwendigkeit eines solchen Abschlusses kann aber schwerlich die Rede sein, denn die bis dahin angeschlagenen Stimmungen sind gar nicht so extremer Art, um der Versöhnung zu bedürfen. Die dritte Abtheilung ist deshalb auch die bei Weitem schwächste. Vielfach gemahnt die Tonsprache an die einen verwandten Stoff behandelnden Jahreszeiten Haydns. Sie versenkt sich ebenso emsig wie behaglich in das Still- und Kleinleben des Gemüthes und der Natur, horcht mit liebevollem Verständnis auf die tausend leisen Stimmen, die in der eigenen Brust und in der äußeren Welt zu freundlichen Harmonien sich mischen. Haydn

und Händel haben der Tonmalerei eine sehr bedeutsame Rolle zugewiesen. Wenn aber die Schildereien des jüngeren Meisters uns noch ungleich traulicher anmuthen als die des älteren, so liegt der Grund einmal in der verschiedenen künstlerischen Persönlichkeit beider, dergemäß der eine mehr zum Idyllischen, Genrehaften, der andre mehr zum Heroischen, Großen neigte, und ferner in den unendlichen Fortschritten, welche die Orchestertechnik dem Vater der Wiener Schule verdanken sollte. Seine Instrumentalbegleitung ist weit farben- und gestaltenreicher. Dem Händel'schen Orchester fehlen nicht nur zwei der edelsten Klangwerkzeuge: die feierlich weihevollen Posaunen und die an Wohllaut unerschöpflichen Clarinetten, es behilft sich auch mit einem viel geringeren Vorrath charakteristischer Motive. Das Oratorium Frohsinn und Schwermuth — es wurde in zweiundzwanzig Tagen geschrieben — besteht aus einer nur durch wenige Chöre unterbrochenen Reihe von Recitativen und Arien, in deren Vortrag Sopran, Tenor und Baß sich theilen. Man stößt in der Partitur auf manche vergilbte Seite, aber auch auf eine Fülle blühenden Lebens.

Liebenswürdigste Laune und Heiterkeit waltet in dem anmuthigen Schäferspiel Acis und Galathea. Welche köstliche Frische und Klarheit quillt uns aus dem Jubel des ersten Chors entgegen! Wie charakteristisch sind im zweiten die Worte: „Armes Paar" und „O seht das Ungeheuer nahen", gedeutet. Aufs Schalkhafteste ahmen die Gebärden der Stimmen den wuchtigen Tritt des schwer dahinwandelnden Riesen nach. Sehr weich und innig sind die Gesänge der Nymphe und ihres Freundes gehalten. Aber die eigentliche Perle des Werkes ist das Terzett zwischen Acis, Galathea und Polyphem, das weitaus werthvollste Stück der Art, das wir von Händel besitzen. Die Charakteristik des Cyklopen

weist schon die ersten Linien jenes Baßbuffostils auf, dem man in den komischen Opern des vorigen Jahrhunderts so oft begegnet. Mit welchem Behagen mochte wohl Mozart, als er die Partitur mit einem neuen Instrumentalgewand schmückte, den ungeschlachten Gesellen, den Urahn seines Osmin, sich betrachten!

Werfen wir zum Schluß noch einen raschen Blick auf das Utrechter und auf das Dettinger Te-Deum. Jenes das älteste unter allen hier in Betracht gekommenen Werken, durch einen fast vierzigjährigen Zeitraum von Jephtha getrennt, zeigt bereits sämmtliche Grundzüge des Händel'schen Stiles: die gesangmäßige Behandlung der Stimmen, die volksthümliche Kraft, Klarheit und Festigkeit der Empfindung und des Ausdrucks, den plastischen Aufbau der Chöre, die marmorne Gediegenheit der ihnen in den Mund gelegten Motive. „Schon die Themas zu den fugirten Stücken (sagt Chrysander) sind sämmtlich Muster von Einfachheit, wie bei Händel überall. Auch in der Durchführung wagt er sich nicht weiter, als der ungelehrteste Sinn zu folgen vermag. Er scheint sich seiner priesterlichen Thätigkeit bewußt zu sein, daß er hier den Lobgesang Aller in Tönen, die Jeder faßt, als die seinen erkennt und im Herzen mitsingt, emporzutragen habe. Nur bei völligem Versenken in den Gegenstand und in die Seele derer, für die der Gegenstand eben da ist, kann solches gelingen: dann bleibt von dem eigenen Selbst nur die Kunst und die Kraft erhalten, die Subjectivität geht unter." Der Ablauf der Zeit hat gleichsam nur die Oberfläche des Werkes gestreift, dessen Kern unberührt gelassen. Aufs Stärkste betont ist das religiöse Element: nicht sowohl frohlockender Siegesjubel als vielmehr dankbare Demuth bildet die Grundstimmung. Jeder Takt scheint uns jenes soli deo gloria zuzurufen, das wir so oft auf den Arbeiten der alten frommen

Meister lesen. Von der engen Beziehung des Utrechter Te-Deum zu dem zwanzig Jahre früher geschriebenen Purcell'schen ist schon oben die Rede gewesen. Selbst nach Chrysanders Zeugnis findet zwischen beiden eine so große Verwandtschaft statt, als sie ohne Gleichheit nur sein kann. Alles ist aber bei Händel weit tiefer, inniger, weihevoller geworden, seine Partitur doppelt so lang wie die des Vorgängers.

Noch breiter und mächtiger als im Utrechter Te-Deum strömt im Dettinger die Fluth der Töne. Das letztere enthält nur Chöre und einige Baßarien. Die im hellsten Festglanz strahlende Musik bewegt sich von Anfang bis zu Ende in dem Empfindungskreis des Hallelujah, mehr durch Schwung und Größe, als durch Mannigfaltigkeit des Ausdrucks uns ergreifend. Gleich der das Werk eröffnende Satz offenbart in bewunderungswürdiger Weise das Vermögen des Meisters, aus dem Munde des Chors die Stimme des gesammten Volkes ertönen zu lassen. Unmittelbar nach dieser Pracht der Klänge fühlt sich der Hörer bei der Stelle: „Der Engel Chor erhebt sein Lied", wie vom süßen Opferduft emporsteigender Weihrauchwolken umfangen. Unbeschreiblich ist die Wirkung des „Und Cherubim und Seraphim", in welches wechselweise alle Stimmen ihr „Heilig" so feierlich hineinrufen. Bei den Worten: „Der heiligen zwölf Boten Zahl preiset dich, die hocherhabene Schaar der Propheten preiset dich, der Märtyrer edles Heer preiset dich", scheinen sie alle nacheinander vorüberzuziehen in hellen Haufen, die gewaltigen Streiter für den Glauben. Der Chor: „Darum flehen wir zu dir, hilf uns Armen, ach! so theuer Erlösten, durch dein köstlich Blut!" erinnert mit seiner echt christlichen Mystik an Bach'sche Muster der Gattung. In der weich quellenden Arie: „Erbarme, Herr!" (Dignare, o Domine)

erkennt man das Vorbild des „Gott sei mir gnädig“ in Mendelssohns Paulus. Des Verhältnisses zwischen dem Dettinger Te-Deum und dem Urio'schen ist schon gedacht worden.

Susanna, Theodora, Jephtha werden Händels hervorragenderen Oratorien beigezählt. Im Concertsaal ist aber bisher keines der drei dem Verfasser begegnet. Er nahm darum Anstand, näher auf sie einzugehen, denn nur aus der unmittelbar sinnlichen Darbietung musikalischer Schöpfungen läßt sich ein überzeugender Gesammteindruck gewinnen. Susanna enthält neben einigen trefflichen Chören eine ganze Reihe höchst naiver liedartiger Einzelgesänge, in die der schlichte, keusche Volkston traulich-süß hineinklingt. Der eine christliche Legende behandelnden Theodora hat Ferdinand Hiller („Musikalisches und Persönliches“), unter dessen Leitung das in Deutschland bis dahin noch nicht öffentlich gehörte Werk den 19. December 1871 im Kölner Gürzenich zur Aufführung gelangte, warme Worte der Bewunderung gezollt. Nachdem er die Chöre der Antiochier, namentlich die der Venus geweihten, als in hohem Grade frisch, frei und fröhlich gerühmt, heißt es weiter: „Aber die große Bedeutendheit des Werkes liegt nicht auf dieser Seite. Sie liegt in den Chören der Christen, in den Gesängen der Theodora, der Irene, theilweise des Didimus, welche unstreitig zum Schönsten und Tiefempfundensten gehören, was Händel geschaffen. Eine weiche, wehmüthige und doch erhabene Weihe ist über alle diese Tondichtungen ausgebreitet; es ist, als ob Händels Genius, welcher im Allgemeinen wie ein stolzer Heerführer auftritt, der seine Scharen mit selbstbewußter Kraft zum Siege führt, in sich selbst eingekehrt sei, die geheimsten Stätten seiner Seele zu besuchen.“ Jephtha ist der Schwanengesang des Meisters. Er, der sonst in wenigen Wochen die umfangreichsten Partituren vollendet, hat daran über sechs

Monate gearbeitet, weil bereits seine Augen sich zu trüben begannen. Wer des letzteren Umstandes gedenkt, wird um so empfänglicher sein für den milden Ernst, die leidverklärte, entsagungsvolle Ergebung, die in einigen Chören ihre rührende Stimme erhebt. Wenn ein Engel die zum Sterben bereite Tochter Jephthas rettet, so steht dieser versöhnende Schlußaccord zwar im Widerspruch mit der alttestamentlichen Ueberlieferung, aber um so mehr im Einklang mit dem Geist der Tonsprache.

Christoph Wilibald Gluck.

I.

Sein Leben.

Oft treibt es mich an hellen Wintertagen,
An deinem ehrnen Bild vorbeizugehen,
Dir in das strenge Angesicht zu sehen,
Und jedesmal mit innigem Behagen.

Wüßt einer nichts von dir, doch müßt' er sagen:
Das war ein Geist von frischem, scharfem Wehen,
Dem konnten keine Nebel widerstehen,
Und Wolken wußt' er in die Flucht zu jagen.

Ja, Wahrheit gabst du wieder deiner Kunst,
Verschmähtest leerer Töne süßen Tand,
Auf die Gefahr der Menge zu misfallen.

Lessing der Oper; die durch Göttergunst
Bald auch in Mozart ihren Goethe fand:
Der Größte nicht, doch ehrenwerth vor Allen.

Dem in München errichteten Standbilde Glucks hat David Friedrich Strauß dies geistreiche Sonett zugeeignet. Parallelen zwischen Dichtern und Musikern haben freilich immer ihr Bedenkliches, denn viel zu weit gehen die Wege der beiden Künste auseinander, um je der vergleichenden Betrachtung mehr darzubieten, als nur sehr allgemeine Aehnlichkeiten. Bald sehen wir zu Goethe Mozart, zu Schiller Beethoven, bald diesen wie jenen zu Shakespeare gesellt, während hinwiederum Gervinus und Chrysander in dem großen Briten den poetischen Doppelgänger ihres Händel erkennen wollten. Für uns Deutsche hat sicherlich Lessings Name noch einen

ganz andren volleren Klang, als der Glucks, aber eine gewisse Verwandtschaft tritt doch nach mancher Seite hin deutlich zu Tage. Der Componist des Orpheus und der Alceste hat dem gesungenen, der Dichter der Minna von Barnhelm und der Emilia Galotti unsrem nationalen Drama die künstlerische Weihe gegeben. In das reife Mannesalter des einen wie des andren, in den letzten Abschnitt ihres rastloser Arbeit gewidmeten Lebens fiel die Zeit der reichsten, gesegnetsten Ernten. Beiden ist das Ausland eine Schule der Bildung und Erkenntnis gewesen, und nur weil sie geistigen Besitz ergriffen von dem wahrhaft Guten und Ersprießlichen, das sich dort vorfand, haben sie den Grund zur Selbstherrlichkeit deutscher Kunst gelegt. Daß Lessing unsre Bühne von der Fremdherrschaft befreit, ist trotz allem in der Hamburger Dramaturgie aufgewandten kritischen Scharfsinn doch vorzugsweise die rettende That des Dichters gewesen, der die feinsten, sichersten technischen Griffe mit klugem Verständnis den Franzosen abgelernt, und so diese mit ihren eigenen Waffen geschlagen. Gluck hat Aehnliches gegenüber der italienischen und der Pariser Oper vollbracht. Gemeinsam ist ihnen endlich die Abkehr vom rein Lyrischen, von der thatlos in sich schwärmenden und schwelgenden Empfindung, die auf Schritt und Tritt die Phantasie geleitende Wachsamkeit des sich bewußten künstlerischen Willens, der strenge Idealismus des Ausdrucks, seine ernste Größe, männliche Kraft und Entschiedenheit, der gebieterische Drang, die Wahrheit, nichts als Wahrheit, die ganze Wahrheit zu bezeugen. Ueberquellende Fülle poetischen Vermögens werden wir dem Schöpfer des deutschen Dramas ebenso wenig nachrühmen, wie dem Reformator der Oper unbegrenzten musikalischen Reichthum, wohl aber beiden den Vollbesitz grade derjenigen Eigenschaften, die auf der Bühne zumeist den Sieg entscheiden.

Bach, Mozart, Beethoven sind in ihren Beruf hinein geboren worden; schon von frühester Jugend an war ihnen die Lebensbahn vorgezeichnet, was die Väter getrieben, setzten die Söhne fort. Anders Gluck, dessen Geschlechtsregister gleich dem Händels und Haydns keine Musiker aufweist. Er entstammt einer Jägerfamilie, der Vater Alexander war Büchsenspanner beim Prinzen Eugen von Savoyen gewesen und hatte sich als Förster im Dorfe Weidenwang bei Neumarkt in der oberen Pfalz Haus und Herd gegründet. Das älteste von den sieben Kindern, die ihm seine Frau Anna Walburga geschenkt, unser Christoph Wilibald, ist dort am 2. Juli 1714 zur Welt gekommen. Der alte Gluck machte Carrière, er trat, nach dem nahen Böhmen übergesiedelt, 1717 in gräflich Kaunitz'sche, 1722 in gräflich Kinsky'sche, 1724 in fürstlich Lobkowitz'sche Dienste und starb 1747 als herrschaftlicher Forstmeister der Großherzogin von Toscana. Auf dem Gymnasium zu Kommotau, das der Sohn 1726 bis 1732 besuchte, eignete sich dieser so viel geistige Bildung an, als eine böhmische Jesuitenschule in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ihren Zöglingen zu bieten vermochte. Musikalische Studien gingen eine Zeit lang mit den wissenschaftlichen Hand in Hand, drängten aber die letzteren mehr und mehr in den Hintergrund. Der achtzehnjährige Jüngling, der nach Prag wanderte, um da seine Erziehung zu vollenden, sang gut vom Blatt, spielte die Violine, das Cello, die Orgel, das Klavier, setzte auch schon fleißig Lieder und Tänze. Dem Landesbrauche gemäß zog er mit den fiedelnden und blasenden Altersgenossen auf den Dörfern umher, allerlei hoch willkommene leibliche Erquickung von den Bauern zum Dank für die ihnen gespendeten Genüsse erntend. Gluck und Haydn haben als fahrende Spielleute begonnen. Der musikalische Genius des Volkes ist ihnen der erste Lehrmeister gewesen.

Daß sie, auf den verschiedensten Instrumenten sich versuchend, gleich damit angefangen, im vollen Strom der Töne zu schwimmen, sollte später Beiden aufs Hilfreichste zu statten kommen, dem Reformator der Oper — unter deren dramatischen Ausdrucksmitteln die gewaltige Stimme seines Orchesters keineswegs den letzten Platz einnimmt — kaum minder als dem Vater der Symphonie. Nicht bloß in den Dorfschänken, auch in den städtischen Kirchen und vor dem begüterten Adel ließ sich der Prager Student auf der Violine und dem Cello hören. Daneben ertheilte er Klavier- und Gesangunterricht. Die Beziehungen zur Lobkowitz'schen Familie, welcher sein Geschlecht manchen wackeren Jägersmann geliefert, in deren Diensten der Vater wie auch schon mehrere seiner Vorfahren gestanden, bahnten ihm 1736 den Weg nach Wien, wo er zum ersten Male regelrechte Unterweisung in der Composition erhielt und, was für ihn sicherlich unendlich wichtiger war, in täglicher Berührung mit einem mannigfach bewegten künstlerischen Leben eine Fülle fruchtbarer Eindrücke in sich aufnahm. Antonio Caldara, Joh. Joseph Fux, Francesco und Ignazio Conti, Giuseppe Porsile zählten damals zu den gefeiertsten Namen und er hörte nun ihre Werke, trat vielleicht dem Einen oder Andren persönlich nahe. Auf that sich vor ihm die farbenschimmernde, von süßen, verführerischen Klängen durchwogte Zauberwelt, über die er später als Herr und Meister geschaltet. Im Hause seines fürstlichen Gönners machte er die Bekanntschaft des lombardischen Principe Melzi, dieser fand solches Wohlgefallen an dem jungen Künstler, daß er ihn als seinen Kammermusicus nach Mailand mitnahm und dort zur weiteren Ausbildung dem gewiegten Contrapunktisten Giovanni Battista Sammartini übergab. Volle vier Jahre lang ist Gluck dessen Schüler gewesen. Daß er jedoch in die Geheimnisse des strengen Stils nicht eingedrungen, be-

zeugt sein De profundis, eine der wenigen Kirchencompositionen, die wir von ihm besitzen. Mit dem gesammten künstlerischen Denken und Empfinden die Bühne umklammernd, sollte er einzig von ihr herab verkünden, was ihm ein Gott in die Brust gelegt. Sein dramatischer Erstling war Artaserse, Text von Metastasio. Zu Mailand 1741 aufgeführt, hat dies Werk den Ruhm seines Autors begründet, ihn als Maestro bei den Italienern beglaubigt. Es bekannte sich gleich den Opern Händels und Hasses durchaus zur musikalischen Landessitte, die wir uns jetzt etwas näher zu betrachten haben.

Chrysander hat das Richtige getroffen, wenn er in seiner Händelbiographie bemerkt: „Seit die Niederländer mit ihrer Musik nach Italien wanderten und hier die Nation zu reger Betheiligung aufriefen, leuchtet auch in der Tonkunst hell auf, was den Lebensgeist jeglicher Kunst bildet, die Schönheit . . . Nichts spricht stärker für die Thatsache, daß wir alle Kunst von den Alten haben, daß das Einleben in ihren Geist, das Studium der Formen der Antike uns allein die Fähigkeit zur Erzeugung unsrer Kunst gereicht hat, als das Aufblühen einer Kunst, von der die Alten erwiesenermaßen wenig oder gar nichts besaßen. Nur das Volk, welches von den Römern stammt, und in dessen Land sich alle bessern Reste Griechenlands gerettet hatten, fand Formen, die die Musik über den Klingklang der gedungenen Geiger und Pfeifer und über die contrapunktischen Grübeleien der Scholastiker zu der Selbständigkeit einer schönen Kunst erhoben. Dies gelang hier nur deshalb, weil durch beharrliche Uebung auf andren Gebieten nach den Mustern der alten Kunstthätigkeit Kunstgedanken und künstlerische Ideale ganz alltäglich vertraute Dinge geworden waren. Giebt es einen stärkeren Beweis von der fortzeugenden Kraft der griechischen Kunst und von ihrer alle

Gebiete beherrschenden Gesetzlichkeit? — Gewiß, so auffallend dieses auch Vielen vorkommen mag, unsre abendländische Musik wäre ohne den griechischen Untergrund so bald nicht das geworden, was sie geworden ist, und die italienischen Akademiker waren keine Thoren, daß sie auch an der Vervollkommnung der Tonkunst so unablässig mit griechischen Quellen arbeiteten." Aus den Versuchen, die leibhafte Tragödie der Hellenen wieder zu erwecken, ist bekanntlich die Oper hervorgegangen. Die That ihrer Schöpfer gemahnt an die des Columbus, der eine neue Welt entdeckte, während er gen Westen segelnd, an die Küste des alten Indiens zu gelangen glaubte. Dem Liebesbunde zwischen dem modernen und dem antiken Geiste, zwischen Faust und Helena, entsproßte das gesungene Drama, gleich dem Wunderknaben Euphorion ein Liebling aller Musen und Grazien. Es trat ins Leben, als das Zeitalter der Renaissance bereits mit raschem Schritte zu Ende ging. Daß diese ihr jüngstes Kind verwaist zurücklassen mußte, dessen Wachsthum und Gedeihen nicht mehr selber fördern konnte, ist verhängnisvoll für seine ganze weitere Entwickelung gewesen. Die in Florenz um das Jahr 1600 ins Dasein gerufene musikalisch-dramatische Kunst war die letzte kostbare Gabe, welche unsre Cultur von dem bis dahin so schöpferischen Genius des italienischen Volkes empfangen. Verschiedenartige Umstände vereinigten sich zur Vernichtung der aus dem Schoß der Renaissance emporgeblühten Herrlichkeit des Cinque-Cento. Fremdherrschaft und kirchliche Reaction, diese Todfeinde jedes nationalen Fortschritts, brachen über das Land herein, welchem zudem die vornehmste Quelle seines Wohlstandes bei der veränderten Richtung des Welthandels versiegte. Ausgestorben waren mit einem Male die großen Gelehrten, Maler, Dichter. Die zahlreichen Metropolen, die einst in

der Fülle geistigen und materiellen Wohllebens geschwelgt, sie sanken, eine nach der andren, zu dunklen unbedeutenden Provinzialstädten herab. Nicht mehr schweifte der Blick fröhlich ins Freie und Weite, von allen Seiten umgaben ihn unübersteigliche Schranken, das ehedem auf die Verwirklichung der höchsten Ideale gerichtete Streben in die engste, platteste Alltäglichkeit bannend. „Die ungemessene Staatsfreiheit (Karl Hillebrand „Ueber die Entwickelung der Gesellschaft bei verschiedenen Nationen Europas" im Maiheft 1881 der „Deutschen Rundschau") war schon in peinlichsten Despotismus ausgeschlagen, noch ehe die unbegrenzte Geistesfreiheit in engste Bigotterie umschlug. Wohl ward die Kunst noch weiter gepflogen; aber sie ward etwas ganz Aeußerliches und artete unbegreiflich schnell in Virtuosität aus, wie die Wissenschaft zur Buchstabengelehrsamkeit, die Poesie in akademische Pedanterie, die Geselligkeit in Befriedigung leerster Eitelkeit und rohester Genußsucht ausarteten."

Während im 17. und 18. Jahrhundert die gesammte dichterische, malerische, bildnerische Production der Italiener immer mehr verzopfte und erstarrte, fuhren sie doch fort, sich in der Welt der Töne weidlich zu rühren und mit Erfolg zu bethätigen. Was nur an frischerem Leben im Herzen des Volkes sich noch geregt, strömte ihm in Sang und Klang über die Lippen. Freilich konnte der allgemeine geistige Niedergang der Nation nicht ohne jeden Einfluß auf ihre Musik bleiben. Er tritt auch hier zu Tage, die über die Werke der alten römischen und venetianischen Schule ausgegossene Weihe reinster Schönheit war dem Schaffen der Jüngeren versagt. Der Unterschied liegt aber keineswegs darin, daß jene die kirchliche, diese vorzugsweise die weltliche Tonkunst gepflegt — man kann auch von der Bühne herab Höchstes und Edelstes verkünden — sondern in dem einen

Fall handelt es sich um unvergängliche Muster ihrer Gattung, im andren um bloße, wenngleich sehr schätzbare und verdienstliche, Vorarbeiten, die nur die Wege den eigentlichen Meistern gebahnt, für sie den Schauplatz hergerichtet, das Rüstzeug bereit gelegt. Jeder echte Künstler ist Poet, trägt ein lebendiges, nach gegenständlicher Erscheinung, nach dem holden, sinnlichen Leib verlangendes Ideal in der Brust. Lessings schneidiges Wort in Emilia Galotti enthält, richtig verstanden, den Kern und Inbegriff aller Aesthetik. Die gewiegteste Pinseltechnik macht ebenso wenig den Maler wie die sicherste Herrschaft über den Satz den Musiker. Nur Mittel zum Zweck, unentbehrliches und deshalb werthvollstes Werkzeug ist die eine und die andre. Geschrieben steht: „Und wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete, und hätte der Liebe nicht, so wäre ich ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle.“ In die Seele des Künstlers strömt aber die Kraft dieser schöpferischen Liebe einzig aus dem unverbrüchlichen Glauben an sein Ideal. Inhalt und Aufgabe der Kunst ist die Darstellung des ewig Menschlichen. Etwas Urbildliches, irgend ein Zug echten, unverkümmerten Menschenthums muß deshalb der im Dienst der Schönheit schaffenden und gestaltenden Phantasie eingeprägt sein, wenn ihr Höheres gelingen soll, als eitlen Modetand oder im besten Fall allerlei zur Erlernung der Handwerksgriffe geeignetes Material aufzuhäufen. Die italienische Opera seria ist der treue Spiegel einer Gesellschaft, welcher die beste geistige Habe der Völker wie des Einzelnen, der Idealismus, gänzlich abhanden gekommen. Verloren war der Glaube an die Religion, das Vaterland, die Freiheit, an allen volleren, tieferen Gehalt des Daseins, im Leben und in der Kunst herrschte als oberste Gebieterin die äußerlichste Convenienz. Die Oper ist bis auf den heutigen Tag mit besonderer Liebe

von den Italienern gepflegt worden. Sie hat stets den ersten Platz unter den öffentlichen Vergnügungen eingenommen, immer neue Nahrung aus der unversieglichen Sangeslust des Volkes geschöpft. Umsonst suchen wir jedoch einen wirklichen Tonpoeten, einen Herzenskündiger, den die eigenste menschliche Natur deutenden und versinnlichenden Dramatiker in der kaum übersehbaren Schaar glänzender Talente, die von Geschlecht zu Geschlecht für den melodischen Bedarf eines nimmersatten Publikums gesorgt. Eingeengt in ihr zünftiges Musikantenthum, nichts Höheres kennend und begehrend als den Dank gefallsüchtiger Stimmen und unterhaltungsbedürftiger Hörer, sind sie insgesammt mehr oder minder vornehme, begabte, geschickte Kunsthandwerker gewesen.

Die ganze innere Leere und Hohlheit der Operia seria starrt uns schon aus ihren Texten entgegen, auf welche Voltaires Witzwort: man singe, was zu albern sei, um gesprochen zu werden, volle Anwendung findet. Dem gelehrten Ursprung des Musikdramas gemäß, hat es sich geraume Zeit seine Stoffe fast ausschließlich im Bereich der antiken Sage und Geschichte gewählt. Aber nicht deren Geist mochte es sich aneignen, sondern lediglich einen buntscheckigen Kram von Namen, Costümen, rein äußerlichen Vorgängen, als gleißenden Aufputz für die armseligen Geschöpfe der Librettisten. Diese holten aus dem Alterthum nur die Theatermasken ihrer Primadonnen und Castraten. Es waren immer wieder dieselben eitlen, seelenlosen, nach Beifall lechzenden Wesen, die sich als griechische, römische, asiatische Fürsten, Helden, Priester, Frauen, Jungfrauen auf der Bühne getummelt. Der Gang der Handlung, die Charakteristik ihrer Träger, jene ein ungeheuerliches Wirrsal von Liebesintriguen und Staatsaction, diese theils ohnmächtige Schatten, theils fratzenhafte Gliederpuppen, kümmerten sich weder um den

gesunden Menschenverstand noch um die Logik des Gefühls. Damit das Zerstreuungsbedürfnis seine volle Rechnung fand, mußte ihm das erstaunlichste Vielerlei geboten werden. Man häufte die Motive, verwickelte die Handlung, vervielfältigte die Personen, ihre freundlichen und feindlichen Beziehungen bis ins Maßlose, ließ die Herzen sich vereinigen und trennen, gleich den Paaren in einem Cotillon und steckte das Ganze in das pomphafteste scenische Prachtgewand. Die Charaktere standen mit ihrem Denken, Empfinden und Thun außerhalb des psychologischen Causalitätsgesetzes, Alles war an ihnen unecht, Liebe und Haß, Großmuth und Tücke, Tugend und Laster, einzig geschminkte Rhetorik trugen sie auf den Lippen. Ohne irgend welchen inneren Grund verwandelten sich Freunde in Todfeinde, Widersacher in Bundesgenossen, die schnödesten Wichte in reuige Büßer. Wie das Kleid wurde die Gesinnung gewechselt, denn der souveränen Willkür, die über diese Welt des Scheins und der Lüge schaltete, waren sämmtliche Eigenschaften des Gemüthes und des Charakters bloße Theaterrequisite, ein nach Laune und Gefallen zu verwendendes Spielzeug. Nicht tragische Erschütterung, keine aristotelische Katharsis, sondern nur behaglichen Zeitvertreib, ungestörten Genuß heischte das Publikum von den gesungenen und agirten Freuden und Leiden. Jede Oper klang darum in einen freundlichen Schlußaccord aus. Wie drohend sich auch die Wetterwolken zusammenballten, nie durfte aus ihnen ein zündender Strahl herniederfahren, immer mußte für einen Blitzableiter gesorgt sein. Bald versah dessen Dienste der bereit gehaltene Deus ex machina, bald die Alles schlichtende, verzeihende, zum Guten kehrende fürstliche Huld und Gnade. Die Handlung wurde zwar durch Apostolo Zeno, und Metastasio übersichtlicher gestaltet, sie vereinfachten die Motive und das Personal, aber von echter Leidenschaft

lebenskräftiger Charakteristik, kurz vom eigensten Wesen des Dramas ist in den Arbeiten der beiden Wiener Hofpoeten so gut wie Nichts zu finden. Ueber den letzteren, der mit seinen wohlklingenden Versen, seiner Weichlichkeit und Geziertheit, seiner redseligen und doch so duldsamen Moral den Zeitgenossen als vollendetes Muster eines Operntextdichters gegolten, dessen immer aufs Neue in Musik gesetzte Werke die Gesangsbühne des 18. Jahrhunderts beherrscht, urtheilt A. W. von Schlegel ganz richtig: „Glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe; prosaische Gesinnungen und Gedanken, mit einer gewählten poetischen Sprache ausgestattet, eine höfliche Schonung in Allem, in der Behandlung der Leidenschaften wie des Unglücks und der Verbrechen, Beobachtung der Schicklichkeit und scheinbare Sittsamkeit, denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede: alle diese Eigenschaften mußten diese tragischen Miniaturen der feineren Welt empfehlen. Der Pomp edelmüthiger Gesinnungen ist nicht gespart; daneben sind aber frevelhafte Streiche in ziemlich leichtsinnigen Verknüpfungen angebracht. Es ist nichts Seltenes, daß eine beleidigte Geliebte ihren verschmähten Liebhaber abschickt, um den treulosen hinterrücks zu erstechen. Fast in allen Stücken geht ein tückischer Bösewicht herum, der Verräthereien spinnt, für den aber schon irgend eine königliche Großmuth, die am Ende Alles ausgleicht, im Voraus bestellt ist. Diese Leichtigkeit, womit niedrige Falschheit zu Gnaden angenommen wird, als wäre es nur eine liebenswürdige Schwäche, wäre recht sehr anstößig zu nennen, wenn es überhaupt mit der Spiegelfechterei tragischer Ereignisse rechter Ernst würde. Allein die Giftbecher werden immer zur gehörigen Zeit von den Lippen weggestoßen, die Dolche entfallen den Händen oder werden ihnen entrungen,

ehe sie den tödtlichen Streich vollführen, höchstens ritzen sie wie Nadeln."

Keines unter allen Werkzeugen der Musik kann an quellendem und schwellendem Guß und Fluß des Wohllauts, an Wärme und Mannigfaltigkeit der Klangschattirungen mit der Menschenstimme sich messen. Im Bereiche des Hörbaren ist ihr Ton nichts Andres als in der Welt der Farben das blühende Incarnat. Wie aber die Natur das höchste, schönste, vollendetste ihrer Gebilde, den Leib des Menschen zum Tempel des Geistes erkoren, so hat sie mit dessen Botschaft die menschliche Stimme betraut. Diese ist nicht nur ein tönendes Instrument, sondern zugleich Trägerin des Wortes. Ohne Weiteres ergiebt sich daraus der ideale Grundcharakter alles echten und rechten Gesanges. Kraft und Süßigkeit, Fülle, Umfang und Beweglichkeit des Organs sind nur der elementare Stoff, aus welchem die Kunst ihre Gestalten formt, den sie durchdringt, verklärt, beseelt. Während die italienische Oper einzig nach der größtmöglichen Steigerung und Verwerthung jener Eigenschaften getrachtet, mußte sie gänzlich der Herrschaft des Virtuosenthums, der Abhängigkeit von den Beifallsgelüsten ihrer Primadonnen und Castraten verfallen. Statt daß die Musik die Charaktere des Dramas zu neuem Leben erweckt, die Darsteller an deren Verwirklichung ihre beste Kraft gesetzt, verkehrte sich das naturgemäße Verhältnis in sein grades Gegentheil. Der Dichter war Handlanger des Componisten, dieser geschmeidiger Diener der Sänger, der Text lediglich Prätext für die Tonsprache und hinwiederum die letztere nur bedacht, für das Bravourbedürfnis der Stimmen zu sorgen. Mit den beiden Worten Sensualismus und Formalismus ist das eigenste Wesen einer Gattung bezeichnet, bei der Alles auf bloßen Ohrenschmaus hinauslief. Stets wurden dieselben Gerichte in den nämlichen Schüsseln aufgetischt. Das angeb-

liche musikalische Drama lieferte die Gefäße, in welchen die Stimmen ihr leckerstes Fleisch zum Genuß darboten. Ist die weibliche Kehle vermöge ihres Umfangs zur Trägerin der Melodie und des sie umrankenden Coloraturenschmucks vorzugsweise befähigt, so wollte doch der Bravourgesang die Kraft der männlichen Lunge sich nicht entgehen lassen. Das beide Eigenschaften vereinigende Castratenthum stand darum in höchster Gunst und Blüthe. Es verdankte seine Geltung derselben luxurirenden Begehrlichkeit, die den höchsten Triumph der Plastik in der Gestalt des Hermaphroditen erblickte. Der Tenor war wenig, der Baß fast gar nicht in der alten Opera seria beschäftigt. Ihre Liebhaber und Helden wurden durch Sopranisten und Altisten vertreten, die an Kehlfertigkeit mit den ersten Sängerinnen wetteiferten, sie an Macht, Fülle und Ausdauer des Tons bei Weitem überboten. Nach Burneys Bericht fand 1722 vor dem römischen Publikum ein Wettstreit zwischen dem berühmten Farinelli — er ist uns schon in Händels Leben begegnet — und einem Trompeter statt. Beide hielten viele Takte hindurch dieselbe Note aus und knüpften daran einen, vom leisesten Piano zum schmetternden Fortissimo gesteigerten Triller in der Terz. Als endlich dem ganz erschöpften Trompeter sein Instrument entsank, trillerte der Andre nicht nur lächelnd weiter, sondern er entfaltete erst jetzt, wie wenn er bis dahin nur gespielt, ohne neuen Athem zu nehmen, die ganze Kraft seines athletischen Organs und schloß mit einem Feuerwerk der künstlichsten Coloraturen. Grenzenlos war der Beifallsjubel der Hörer, die an den Lippen ihres Abgotts mit wollüstigem Staunen und Grauen gehangen. Es ist leicht zu begreifen, daß nie vom vocalen Virtuosenthum größere Wunder verrichtet worden als im Munde der Castraten. Alles vereinigte sich, sie zu den denkbar vollkommensten Gesangsmaschinen zu machen, Leistungs-

fähigkeit der Stimme und unermüdlicher Fleiß in deren Uebung und Bethätigung. Durch eine viel stärkere Kette an die Kunst geschmiedet, als die ehelosen katholischen Priester an die Kirche, mußten sie gänzlich aufgehen in ihrem Beruf, von ihm Ersatz und Lohn für ein beraubtes Leben begehren.

Je ausschließlicher die italienische Oper der Tummelplatz des Bravourgesanges gewesen, um so einseitiger ist von ihr dessen Schoßkind, die Arie, gehegt und gepflegt worden. Diese, nach einem unabänderlichen Schema gestaltet, dem Hauptsatz einen bald kürzeren, bald längeren Seitensatz folgen lassend und sodann den ersteren in seinem ganzen Umfang wiederholend, hatte die Aufgabe, alle Vorzüge der Stimmen, die angeborenen wie die erworbenen, ins hellste Licht zu stellen. Das gemeinhin ruhig, fest, etwas gespreizt einherschreitende Grundmotiv bot Raum für breite, kräftige Tonentfaltung. An der siegreichen Ueberwindung massenhaft aufgehäufter Schwierigkeiten bewährte sich dann die Geläufigkeit der Kehlen. Die Coloraturen waren theils vorgeschrieben, theils Zuthaten der Sänger, denn die letzteren hatten freie Hand, nach Geschmack und Bedürfnis zu ändern, die Arbeit des Componisten nur als eine Skizze zu behandeln, die volle Gestalt und Farbe erst von ihnen empfing. Auf ihre Kunst, aus eigenen Mitteln eine Melodie zu verzieren, wurde namentlich bei der Wiederholung des Hauptsatzes im weitesten Maße gezählt. Gewaltig war die Menge der Arien, welche das Publikum an einem und demselben Abend verschlang. Wir finden deren, um hier nur ein paar Beispiele anzuführen, in Majos Artaxerxes 20, in Händels Richard 26, in Alexander 31, in Scarlattis Griselda 37. Aeußerst selten unterbrach ein knapper Chor, ein magerer Ensemblesatz die endlose Reihe der Einzelgesänge. Es galt für unschicklich, daß mehrere Personen sich gleichzeitig vernehmen ließen. In der guten

Gesellschaft fällt Keiner dem Andren ins Wort, und ihr Umgangston war das Muster des auf der Bühne herrschenden feierlichen Ceremoniells. Noch 1777 erhob Laharpe gegen das Duett zwischen Achill und Agamemnon in der Gluck'schen Iphigenia in Aulis den Vorwurf, daß die Beiden sich nicht wie Helden geberdeten, sondern nach der Weise des Pöbels tobten und lärmten. Der lockere Faden des Seccorecitativs hielt die in den Opern dargebotenen Arienbündel nothdürftig zusammen. Fast allein diesem traurigen Lückenbüßer fiel zu, was von den Formen und dem Wesen des Dramas noch übrig geblieben. Das Seccorecitativ sorgte für den Fortgang der Handlung, schürzte und löste die Verwickelungen, war das unentbehrliche äußere Bindeglied zwischen den einzelnen Bravourstücken. Sein nur vom Klavier begleiteter Sprechgesang wurde von Niemand ernsthaft genommen. Der Componist schlenderte gleichgiltig neben den Worten her, die Sänger schöpften für neue Beweise ihrer Virtuosität Athem, während die Hörer, denen es einzig um die Arien zu thun war, sich auf eigene Hand die Zeit vertrieben.

Die Opera buffa wurzelte viel tiefer und fester im nationalen Boden als ihre vornehme Schwester. Echt volksthümliche Typen waren die Gestalten, mit denen sich jene abgab (die schelmische Zofe, der verschmitzte Bediente, der verliebte Alte); diese hat dagegen nur blutlose Schemen auf die Bühne gerufen. In einer, jedes ursprünglichen Gehaltes baren, rein conventionellen Welt heimisch, ist sie schon sehr bald internationales Gemeingut geworden. Nach kürzester Lehrzeit in Italien konnten es Händel, Hasse, Gluck ihren Vorbildern gleichthun. Man staunt über die Zahl und die Fruchtbarkeit der während des siebenzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auf dem Gebiet der dramatischen Musik geschäftigen Tonsetzer. Alessandro Scarlatti hat 109, Galuppi 70, Picinni 149

Opern geschrieben. Hasse wußte selber nicht genau zu sagen, wie hoch sich die Gesammtziffer seiner Arbeiten belief; sämmtliche Stücke des Metastasio sind mit Ausnahme des Themistokles von ihm componirt worden, einige drei-, auch viermal, die meisten zweimal. Jede größere italienische Stadt besaß ein oder mehrere Theater, Venedig eine Zeit lang nicht weniger als sieben, auf welchen von 1637 bis 1700 357 Werke von 40 Componisten zur Aufführung gelangt sind. Händels Agrippina wurde dort 1710 als 441ste Oper gegeben. Bologna bekam 70 verschiedene Opern von 1601 bis 1700 zu hören, besonders rührig zeigten sich die Bühnen in Rom und Neapel. Es liegt auf der Hand, daß nur sehr leichte Waare so massenhaft producirt und verbraucht werden konnte. Die zahllosen Partituren glichen einander wie Variationen über dasselbe Thema. Nach dem Vorgang ihrer Dichter lieferten auch die Musiker lediglich Schablonenarbeit, bloß solche wurde von ihnen erwartet und begehrt. Konnte das Publikum sich nicht ersättigen an dem ewigen Einerlei des Bravourgesanges, um so größeres Verlangen trug es doch nach äußerer Abwechselung. Selbst die gefeiertsten Opern waren darum kurzlebige Geschöpfe, die wenigsten pflegten die Saison zu überdauern, für die sie bestellt worden. Oft genug brach trotz aller Hohlheit und Unnatur der Texte, trotz des starrsten musikalischen Formalismus, das Talent der Componisten siegreich hindurch. So manches melodische Kleinod ist neuerdings aus den Bühnenwerken Scarlattis, Lottis, Händels unter Staub und Moder wieder hervorgezogen. Mit solchen lyrischen Blüthen war aber keineswegs dem Drama aufgeholfen. Es stand nicht vor der Seele der alten Meister und blieb deshalb gänzlich unberührt von ihren Tönen.

Nach dem glänzenden Erfolg des Gluck'schen Artaxerxes stritten sich die italienischen Bühnen um den Giovine Tedesco.

Sie empfingen von ihm in fünf Jahren acht große Opern, die sämmtlich alle stelle gingen. Was es in der Heimat des Bel canto zu lernen gab, hatte sie dem gelehrigen Schüler gewährt. Er trug aber Verlangen, mit neuen künstlerischen Eindrücken und Erfahrungen den Geist zu bereichern, die Phantasie zu befruchten. Nachdem er in Paris die Bekanntschaft der französischen Gesangsbühne gemacht, die ein Vierteljahrhundert später der Schauplatz seiner höchsten Triumphe werden sollte, brachte er 1746 in London zwei Opern: La caduta de' Giganti und Àrtamene zur Aufführung. Das letztere Werk, bereits in Italien wiederholt gegeben, fand solchen Beifall, daß die Arien im Stich erschienen. Gluck bot dem englischen Publikum auch ein sogenanntes Pasticcio, eine aus älteren Partituren zusammengestückelte Arbeit, mußte aber gewahren, daß seine eindringlichsten Melodien, aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang gerissen und neuen Worten angepaßt, wirkungslos blieben, was ihm gar viel über das Wesen der dramatischen Musik zu denken gab. In London stand er in persönlichem Verkehr mit Händel, der damals dem Theater schon lange den Rücken gekehrt hatte. Obwohl ihm das geflügelte Wort zugeschrieben wird, sein Koch Waltz verstände ebenso viel vom Contrapunkt wie der Componist der Giganten, nahm er doch warmes Interesse an dem jungen Landsmann. Verwandte Naturen in mehr als einem Betracht, mußten Beide einander verstehen und würdigen. Nicht nur die italienischen Lehr- und Wanderjahre waren ihnen gemeinsam, die innigen Beziehungen zur Kunst des Südens, deren edelste Blüthe, die schöne, fließende Gesangsmelodie, sie sich angeeignet, sondern auch gewisse, rein persönliche Charakterzüge: die haushälterische Sparsamkeit in der Verwendung der Darstellungsmittel, die männliche Kraft und ernste Größe des Ausdrucks. Man hat Gluck mit gutem Grunde den Bild-

hauer unter den Musikern genannt, aber auch Händels Tongestalten gemahnen mehr an die Werke der Plastik als an die der Malerei. Beide sind darum allen ihren Berufsgenossen in der Behandlung antiker Stoffe weit überlegen gewesen. Wie in Orpheus, Alceste, den zwei Iphigenien, ebenso scheint uns in Herakles, in Semele echtestes Hellenenthum seine Stimme zu erheben. Unverkennbar, wenn auch bisher kaum nach Gebühr beachtet, ist der Einfluß, welchen der Vollender des Oratoriums auf den Reformator der Oper geübt. Nach der jenem verliehenen Herrschaft über den polyphonen Stil hat es freilich diesen nie gelüstet, sie lag gänzlich außerhalb seines künstlerischen Wollens und Könnens. Vorbildlich sind aber für ihn der große Zug, der breite Strom der Händel'schen Recitative und Chöre gewesen. Nach seiner eigenen Versicherung waren ihm die Werke des älteren Meisters eine unerschöpfliche Quelle der Anregung und Belehrung. Er hatte dessen Bild über sein Bett gehängt, damit gleich beim Erwachen der erste Blick auf die verehrten Züge fiel.

Was es mit der Originalität auf sich habe, darüber sind die wunderlichsten Vorstellungen im Schwunge. Weit verbreitet ist die Meinung, der Genius komme fix und fertig aus dem Schoße der Natur, wie die gewaffnete Athene aus dem Haupte des Zeus. Daß kein Meister vom Himmel gefallen, ruft uns dagegen schon der Volksmund zu. Das Wort besagt aber zweierlei: einmal, daß selbst bei reichster ursprünglicher Begabung nur durch lange geduldige Mühe und Arbeit das höchste künstlerische Vermögen gewonnen wird, und ferner, daß allen größten Dichtern, Musikern, Bildnern von großen Vorgängern die Richtung gewiesen, das Ziel gesteckt war. Denn die ersteren gleichen gewaltigen Bergriesen, die nicht unvermittelt aus dem Flachlande emporsteigen, son-

dern die stolzen Häupter breit und massig hingelagerter Gebirge sind. Stets sehen wir mit schöpferischer Genialität die umfassendste und geschmeidigste Fähigkeit der Aneignung gepaart. Wie tief war nicht Mozart den Italienern, Gluck und Haydn verschuldet! Viele Beethoven'sche Werke sind denen der älteren Wiener Meister zum Verwechseln ähnlich. Wenn irgend einer, so durfte wahrlich Goethe sich einen Dichter von Gottes Gnaden nennen. Um so mehr Gewicht hat in seinem Munde die folgende, uns durch Eckermann aufbewahrte Aeußerung: „Man spricht immer von Originalität, allein, was will das sagen! Sowie wir geboren werden, fängt die Welt an, auf uns zu wirken und das geht so fort bis ans Ende. Und überall! was können wir denn unser Eigenes nennen, als die Energie, die Kraft, das Wollen! — Wenn ich sagen könnte, was ich alles großen Vorgängern und Mitlebenden schuldig geworden bin, so bliebe nicht viel übrig." Einen mit der Aufzählung dessen, was er von Andren gelernt, beschämen zu wollen, sei ebenso thöricht wie: „einen wohlgenährten Mann nach den Ochsen, Schafen und Schweinen zu fragen, die er gegessen und die ihm die Kräfte gegeben. Wir bringen wohl Fähigkeiten mit, aber unsre Entwickelung verdanken wir tausend Einwirkungen einer großen Welt, aus der wir uns aneignen, was wir können und was uns gemäß ist." Glucks Bedeutung wird nicht gemindert durch die unbestreitbare kunstgeschichtliche Thatsache, daß er vollendet, was Andre begonnen, daß Lully und Rameau, deren Werke er in Paris kennen gelernt, seine Lehrer und Vorarbeiter gewesen. Im Vaterlande Racines und Corneilles war die Oper immer eingedenk geblieben, daß in ihr der Gesang keineswegs alleiniger Herr und Meister ist, sondern mit andren, für den Gesammteindruck aufgebotenen Mächten die Herrschaft theilt. Schon die Beschaffenheit der französi-

schen Librettos giebt uns das Vorwalten des dramatischen Princips kund. Die Handlung ist straffer zusammengefaßt, die Charakteristik der Personen schärfer, ihre Rede freier von hohlem Schwulst, müßigen Gleichnissen, lehrhafter Moral. Lullys Tonsprache verdichtet sich zwar nur ausnahmsweise zu wirklich melodischen Zügen, aber seine Recitative sind bedeutsamer, voller gewogen, weit mehr bei der Sache als die italienischen. Zwischen den Einzelgesängen breiten Chöre sich aus. Nehmen die Tänze ungebührlichen Raum ein, so sind sie wenigstens durch die Textdichtungen motivirt, an deren Versinnlichung betheiligt. Durchweg gewahren wir auf solche Weise ein festeres Gesammtgefüge als bei den Italienern, eine engere, regere Gegenseitigkeit und Wechselwirkung der in der Oper verbundenen Künste. Auf dem von Lully in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts gelegten Grunde hat Rameau in der ersten des achtzehnten rüstig weiter gebaut. Dieser war dem Vorgänger an allgemeiner Bildung und an musikalischer Gewandtheit beträchtlich überlegen. Bereits fünfzig Jahre alt, betrat er zum ersten Male die Bühne, nachdem er bis dahin als geistvoller Theoretiker und gelehrter Contrapunktist sich hervorgethan. Alle Factoren des Musikdramas finden wir bei ihm gesteigert: die Melodie, deren rhythmische und harmonische Gestaltung, die Macht der Chöre, das declamatorische Recitativ, die Ausdrucksfähigkeit der Instrumente. Selbst Rousseau, ein principieller Gegner Rameaus, gesteht zu, daß auf die dem Dramatiker unentbehrliche Kunst der Contraste sich keiner besser als er verstanden. Seine gefeiertste Oper „Castor und Pollux“, 1737 in Paris zum ersten Mal aufgeführt und von Gluck hoch in Ehren gehalten, behauptete sich selbst noch einige Zeit neben der Iphigénie en Aulide. Der englische Doctor und Musikschriftsteller Burney, welcher den Schöpfer der letzteren 1772

in Wien besuchte und bei dem Anlaß das eben vollendete Werk kennen gelernt, meinte, der Componist habe hier Lully vielfach nachgeahmt und Rameau ganz in sich aufgenommen.

Nach zehnjähriger Wanderschaft betrat Gluck 1746 in der kräftigsten Blüthe des Mannesalters endlich wieder den deutschen Boden. Er brachte einen berühmten Namen, mannigfaltige musikalische Kenntnisse und Fertigkeiten, vor Allem eine lebendige Anschauung vom eigensten Wesen der Bühne aus Italien, Paris, London heim. Noch anderthalb Decennien sollten jedoch vergehen, bevor zu goldenen Ernten gereift, was schon damals in seiner Seele keimte. Zunächst fand er als Capellmeister bei der italienischen Oper in Hamburg vorübergehende Beschäftigung. Auch die untrüglichen Spuren eines kürzeren Aufenthalts in Dresden sind nachgewiesen. Ob er bereits 1748, wie Schmid annimmt, in Wien sich niedergelassen, ist nicht mit Sicherheit ermittelt. Fest steht nur, daß er dort 1748 als Operncomponist aufgetreten und 1749 seine zukünftige Gattin Marianna Pergin, Tochter eines reichen, geldstolzen Wechslers, kennen gelernt. Als Eidam von diesem zurückgewiesen, führte er die Braut erst nach dem Ableben des Vaters heim. Sobald ihn die Kunde von dessen Tode traf, es geschah in Rom, wo er seinen Telemacco einstudirt und zur Darstellung gebracht, eilte er auf den Flügeln der Liebe über die Alpen zurück und feierte in Wien den 15. September 1750 die Hochzeit. Obschon kinderlos, war die Ehe eine der allerglücklichsten. Nicht bloß behaglicher Wohlstand zog mit der Frau ein in das Haus des bisher im Kampf ums Dasein ruhelos umhergetriebenen Künstlers, er hatte an ihr auch die liebe- und verständnisvollste Genossin. Sie begleitete ihn auf seinen Reisen, folgte seinem Schaffen mit regster Theilnahme, umgab ihn auf Schritt und Tritt mit zärtlicher Fürsorge, wich nicht

von seiner Seite in den langen Tagen schweren Siechthums. Gluck erlebte den Schmerz, daß ihm eine an Kindesstatt angenommene Schwestertochter, die er zur trefflichen Künstlerin herangebildet, durch einen frühzeitigen Tod entrissen wurde. Kaum siebzehn Jahr alt, erlag sie 1776 in Wien den Blattern, während er in Paris die französische Bearbeitung der Alceste auf die Bühne brachte. Sie war, als er dort 1774 „Iphigenia in Aulis“ aufführte, in seiner Begleitung gewesen und hatte sich der besonderen Gunst ihrer Landsmännin und ungefähren Altersgenossin Marie Antoinette zu erfreuen gehabt. Von mehr als einem Dichter ist der seelenvolle Gesang der jungen Marianne wie die Anmuth ihrer Erscheinung gefeiert worden. Auf der Rückreise machte sie die persönliche Bekanntschaft Klopstocks, der großes Wohlgefallen an der „Erzzaubrerin“ fand, sie auch mit Beweisen seiner etwas pedantischen Galanterie überhäufte. Wieland, vom Oheim nach dem Tode seines Lieblings gebeten, dem Andenken der Dahingeschiedenen eine poetische Huldigung darzubringen, suchte Goethe für die Sache zu gewinnen. Dieser erklärte sich auch bereit, aber mit amtlichen Arbeiten überhäuft, mußte er es beim guten Willen bewenden lassen.

Die Oper, mit der Gluck am 14. Mai 1748 in Wien sich eingeführt, war La Semiramide riconnosciuta. Ihr folgten 1750 Telemacco und 1751 La Clemenza di Tito, jener für Rom, diese für Neapel geschrieben. Die italienischen Musiker hatten gegen das letztere Werk gar viel einzuwenden. Namentlich eine Stelle in der Arie des Sextus: Se mai senti spirarti sul volto schien ihnen so fehlerhaft daß sie, um dem deutschen Berufsgenossen eine recht empfindliche Demüthigung zu bereiten, das Urtheil des greisen Antonio Durante, Begründers der neapolitanischen Schule und obersten Autorität in Sachen der Satzkunst, anriefen: „Ich

mag nicht entscheiden," sprach er, „ob diese Stelle den Regeln der Composition so ganz gemäß sei: allein das vermag ich Ihnen zu sagen, daß wir Alle, bei mir angefangen, uns sehr hoch damit rühmen würden, eine solche Stelle gedacht und geschrieben zu haben." Wie sehr aber grade jenes Tongebilde nach dem Herzen seines Autors gewesen, beweist der Umstand, daß es mehr als zwanzig Jahre später, sowohl zu dem Klytemnästra und ihre Tochter begrüßenden Chor in der Iphigenia in Aulis, als auch zu der herrlichen Arie: „O laß mich Tiefgebeugte weinen" und der unmittelbar folgenden weihevollen Todtenklage in der Iphigenia auf Tauris den melodischen Grundstoff geliefert. Alle Gluck'schen Opern hier von Neuem aufzuzählen, die vor dem Orpheus das Licht der Lampen erblickt, wäre um so überflüssiger, da ihr Verzeichnis in jedem Musiklexikon zu finden ist. Der Meister kehrte 1755 von Rom, wo sein „Trionfo di Camillo" und sein „Antigono" alle stelle gegangen, mit dem zur Führung des Adels berechtigenden päpstlichen Orden vom goldenen Sporen heim und schrieb sich seitdem stets „Ritter von Gluck". Schon 1754 zum kaiserlich österreichischen Capellmeister ernannt, bekleidete er zehn Jahre lang, bis 1764, dies mit einem Gehalt von 2000 Gulden bedachte Amt. Es bot ihm mannigfachen Anlaß zu schöpferischer Bethätigung. Er lieferte Symphonien für die Hofconcerte, italienische Opern für die großen Hoffeste, außerdem eine ganze Anzahl kleiner musikalisch-dramatischer Gelegenheitsarbeiten, an deren Aufführung die höchsten Herrschaften sich häufig betheiligten. In der festa theatrale „Il Parnasso confuso", componirt 1765, sangen vier Erzherzoginnen, während Erzherzog Joseph am Klavier begleitete. Maria Theresia, die von ihrem Vater Karl VI. die Liebe zur Tonkunst geerbt, hatte allen ihren zahlreichen Kindern die sorgfältigste musikalische Erziehung angedeihen lassen.

Mit der italienischen Oper theilte sich das französische Lust- und Singspiel in die Gunst der vornehmen Gesellschaft. Der kaiserliche Theaterintendant Graf Durazzo erhielt durch die Vermittelung des Pariser Bühnendichters Favart alle dramatischen Neuigkeiten, die an den Ufern der Seine Glück gemacht. Zu den solchergestalt eingegangenen Operettentexten pflegten die Wiener Capellmeister neue Melodien, airs nouveaux, zu schreiben. Es waren recht eigentliche Leckerbissen, zunächst lediglich für den engsten Hofkreis bestimmt. Von den zehn Gluck'schen Arbeiten der Art ist „le Cadi dupé“, componirt 1761, nachdem ihn früher schon Monsigny in Musik gesetzt, neuerdings wieder zu Ehren gekommen. Dies einactige Singspiel wurde 1881 in Wien aus der Vergessenheit hervorgezogen und dem Publikum des Hofoperntheaters dargeboten. Es hat bald nachher auch in Berlin einige Vorstellungen erlebt. Die Handlung ist ungemein einfach, aber mit französischem Geschick angelegt und durchgeführt. Zu den Lieblingsfiguren der älteren Gesangsbühne zählten die gefoppten und betrogenen Türken; sie haben bis hinab auf die Opern Rossinis — man denke an die „Italienerin in Algier“ — eine bevorzugte Rolle gespielt. In unsrem Fall beabsichtigt ein schon bejahrter Kadi, seiner Frau Fatime, sehr gegen deren Willen, eine Genossin zu geben, er wirbt jedoch, durch eine Namensverwechselung getäuscht, nicht um die schöne Zelmire, sondern um die häßliche Omega und muß sich glücklich schätzen, mit einem Verlust von tausend Zechinen davon zu kommen. Keinen geringeren Dank als die große Oper schuldet den Franzosen die musikalische Komödie. Man hat allen Grund, den alten Pariser Operetten ein freundliches Andenken zu gönnen, denn sie waren es, die, um mit Goethe zu reden, zuerst ein heiteres, singbares Wesen auf unser Theater herübergebracht. Sinnfällig vergegenwärtigt uns der

betrogene Kadi diesen bildenden erziehenden Einfluß. Er legt ferner lautes Zeugnis ab von dem eminenten dramatischen Vermögen des Componisten. Stets verbindet sich mit dem Namen Gluck nur der Gedanke an den gewaltigen hochgestimmten Meister, der die heldengroßen Gestalten der griechischen Tragödie zu neuem Leben erweckt. Aus seinen Operetten erfahren wir aber, mit welcher gewandten Sicherheit er auch im Dienst der leicht geschürzten Muse seines Amtes gewaltet. Gänzlich dem Theater dahin gegeben, wußte er aus jedem überhaupt nur bühnengemäßen Stoffe etwas zu machen. Während seine Phantasie den pathetischen Oden des ihm geistesverwandten Klopstock und nicht minder der schwung- und weihevollen Sprache des Psalmisten allen kräftigeren Widerhall schuldig geblieben, fühlt er sich durchaus heimisch in der Gesellschaft des dummen, aufgeblasenen Türken, nimmt er behaglich Theil an dem um den verliebten Tropf geschäftigen Muthwillen. Zopfig genug erscheint uns freilich gleich das Vorspiel mit seinen mageren, an die blüthenlosen Triebe kryptogamischer Moose erinnernden Motiven mit seinen altfränkischen Sequenzen, den ewigen Wiederholungen, einem Aufbau, der fast ohne Ausnahme jede einzelne Periode zweimal unmittelbar hinter einander bringt. Auch den ersten Gesangsstücken hat der Ablauf der Zeit allen Reiz abgestreift. Weiterhin gewinnt indessen die Tonsprache immer mehr Leben und Ausdruck. Das Duett zwischen Zelmire und dem Kadi, Omegas tragikomisches Abschiedslied, der Schlußgesang mit seinen lustig klingelnden Glöckchen können auch noch heutigen Tages auf geneigte Hörer zählen. Von dem Wohlgefallen, welches der Schöpfer des Orpheus, der vornehmste Vertreter des musikalischen Kothurns, an der Gattung gefunden, zeugt ferner seine 1764 geschriebene dreiactige komische Oper La Rencontre imprévue (die Pilgrime von Mekka), der Vor-

läufer der um achtzehn Jahre jüngeren „Entführung“. Nicht nur behandeln beide Werke den nämlichen Stoff, auch in der Composition tritt eine gewisse Verwandtschaft zu Tage. Für Mozarts genaue Bekanntschaft mit den einst ungemein beliebten Pilgrimen von Mekka sind seine Klaviervariationen über das Lied des Kalenders „Unser dummer Pöbel meint“ ein urkundlicher Beleg. Ist Gluck in den zwei Iphigenien und der Armide Lullys und Rameaus Spuren gefolgt, so sind Duni, Philidor und Monsigny seine Führer im Gebiet der heiteren Muse gewesen. Während er jene unendlich überholt, hinter diesen wenigstens nicht zurückgeblieben, hat er hier wie dort eine außerordentliche Gabe, von Andren zu lernen, das geschmeidigste Nachahmungs- und Aneignungstalent bewiesen. Von seinen komischen Opern wurden einige in Paris aufgeführt, und Favart berichtete dem Grafen Durazzo: „J'ai examiné et fait exécuter les deux opéras comiques, Cythère assiégée et l'île de Merlin; je n'y ai rien trouvé à desirer pour l'expression, le gout et l'harmonie, et même pour la prosodie française. Je serais flatté, que M. Gluck voulut exercer ses talents sur mes ouvrages, je lui en devrais le succès.“

Daß auf die dramatische Musik die Beschaffenheit des Textes entscheidenden Einfluß übt, der Componist für jeden Fehlgriff des Dichters schwer büßt, diese heutigen Tages zum ästhetischen ABC gehörige Erkenntnis sollte unser Meister nur langsam und mühselig als Frucht einer mehr denn zwei Decennien dem Theater gewidmeten Thätigkeit gewinnen. So lange er seine Töne an Metastasios, aller Wahrheit und Natur bare Rhetorik verschwendet, hielt ihn die alte Opera seria unter ihrem Bann gefangen. Noch 1762, wenige Monate vor der ersten Aufführung des Orpheus, schrieb er für Bologna, wohin ihn Dittersdorf — damals nur ein

junger, glänzender Violinvirtuose und erst einige zwanzig Jahre später der gefeierte Componist des „Doctor und Apotheker“ — begleitet, die ganz nach der alten italienischen Schablone zugeschnittene Oper Il Trionfo di Clelia. Wohl hatte sich schon in manchem älteren Werke der künftige Reformator des musikalischen Dramas geregt. Es gilt das z. B. von der Semiramis, der Innocenza giustificata und vor Allem von Telemach, aus welchem das Meiste in die Schöpfungen der letzten Periode, namentlich in die Armida übergegangen. Der Gluck'sche Genius konnte aber in seiner ganzen Kraft, Reinheit und Größe sich erst dann offenbaren, nachdem er einen würdigen Mitarbeiter in Ranieri de Calzabigi aus Livorno gefunden. Derselbe, als Rath bei der niederländischen Rechnungskammer in Wien angestellt, hatte durch die von ihm neu herausgegebenen, mit einer ausführlichen Einleitung versehenen Werke des Metastasio sich rühmlich bekannt gemacht und veröffentlichte 1793 in Neapel eine zweibändige Sammlung seiner Dichtungen. Daß bisher die Oper nicht im Geiste sondern im Fleische gewandelt, war mit Nothwendigkeit durch das Wesen der von ihr ergriffenen Stoffe bedingt. An diese als an die Wurzel des Uebels mußte deshalb vor Allem die bessernde Hand gelegt werden. Der Text des Orpheus steht nach jeder Seite hin betrachtet im schärfsten Gegensatz zu den Arbeiten der Librettisten vom Schlage Metastasios. Statt der buntscheckigen Mannigfaltigkeit von Charakteren, Intriguen und Abenteuern eine überaus einfache, nur zwischen drei Personen sich abspielende Handlung. An die Stelle verliebter Tändeleien, herzloser, immer von Neuem den Gegenstand wechselnder Lüsternheit ist als Alles beherrschendes Motiv echteste, treueste Gattenliebe getreten. Durchaus naturgemäß folgen einander die Situationen, keiner von ihnen fehlt ein in schlichter, edler Sprache

sich darbietender musikalischer Stimmungsgehalt. Wenn Karl Maria von Weber einmal den treffenden Ausspruch gethan: „Glaubt Ihr denn, daß ein ordentlicher Componist sich ein Buch in die Hand stecken läßt, wie ein Schuljunge den Apfel? Daß er Alles so unversehens hinnimmt und blindlings Töne darüber gießt, froh nur, die langverhaltenen loslassen zu können?" — so wußte sicherlich Gluck sehr gut, was er an seinem Textdichter besaß, wie viel er ihm zu verdanken gehabt. Das Lob, das er diesem in einem, 1773 an den Pariser Mercure gerichteten Brief spendete, gereicht Beiden, dem Meister selbst und dessen poetischem Genossen, zu gleicher Ehre. „Noch weit größerem Tadel (so heißt es da) würde ich mich aussetzen, wenn ich die Erfindung der neuen Gattung der italienischen Oper, deren Absicht der Erfolg schon längst gerechtfertigt hat, mir allein zuschreiben ließe. Herr von Calzabigi ist es, dem dieses vorzügliche Verdienst gebührt, und wenn meine Musik einigen Beifall erhalten hat, so glaube ich dankbar bekennen zu müssen, daß ich dieses Glück ihm verdanke: denn er ist es, der mich in den Stand setzte, die Quellen meiner Kunst strömen lassen zu können. Dieser geistreiche Schriftsteller hat in seinen Dichtungen Orfeo, Alceste und Paride einen den Italienern nur wenig bekannten Weg eingeschlagen. Diese Werke sind voll der glücklichsten Situationen, der furchtbarsten und erhabensten Züge, die dem Tonsetzer Gelegenheit in Fülle bieten, große Leidenschaften auszudrücken und eine kraftvolle, ergreifende Musik ins Leben zu rufen. Denn wie groß auch das Talent des Componisten sein möge, er wird immer nur eine mittelmäßige Musik schaffen, wenn der Dichter in ihm nicht jene Begeisterung zu wecken vermag, ohne die alle Gebilde der Kunst nur matt und leblos erscheinen."

Der Geburtstag von Orfeo ed Euridice ist der 5. October

1762. Einen trefflichen Vertreter fand die Titelrolle in dem Castraten Guadagni. Das Publikum zeigte anfänglich der seinen Liebhabereien so wenig entgegenkommenden Musik ein recht verdutztes Gesicht. Nicht mit einem Schlage, sondern nur nach und nach eroberte sie die Herzen. Der Oper erging es wie ihrem Helden, der erst durch den Zauber seines Gesanges die Unterirdischen besiegen mußte, bevor sich ihm die Pforten des Elysiums öffneten. Nach der fünften Vorstellung war der Erfolg des Werkes entschieden. Es fand dann von Wien aus seinen Weg auch auf andre Bühnen, wurde 1764 in Frankfurt, 1769 in Parma, 1774, für das französische Theater bearbeitet, in Paris gegeben. Berlin, das bis auf den heutigen Tag Glucks klassische Schöpfungen mit besonderer Treue gehegt und gepflegt, machte erst 1808 die Bekanntschaft des Orpheus. Zu neuen Thaten Kraft sammelnd, ruhte der Meister volle fünf Jahre von dem großen Wurf, der ihm gelungen. Mehrere in diese Zeit fallende Arbeiten — wir brauchen bei ihrer Betrachtung nicht zu verweilen — lenkten in die Wege der alten Oper zurück. Der zweite gewaltige Schritt auf der im Orpheus eingeschlagenen Bahn war Alceste, den 16. December 1767 zum ersten Male aufgeführt. Auch sie gewann sich gleich jenem nur allmählich das Verständnis und die Liebe des Publikums. Heftig stießen die um das Werk hadernden Meinungen auf einander. Wie später in Paris Glucks Gegner um Picinni sich geschaart, so schrieben sie in Wien Hasses Namen auf ihr Banner. Zu den eifrigsten Anwälten der Alceste gehörte Joseph von Sonnenfels, Lessings Gesinnungsgenosse, der unermüdliche Vorkämpfer der Aufklärung, dessen gesammtes Dichten und Trachten auf die Hebung des geistigen Lebens in Oesterreich gerichtet gewesen. „Ich befinde mich (schreibt er gleich nach der ersten Aufführung) in dem

Lande der Wunderwerke. Ein ernsthaftes Singspiel ohne Castraten, eine Musik ohne Solfeggien, oder, wie ich es lieber nennen möchte, ohne Gurgelei, ein welsches Gedicht ohne Schwulst und Flatterwitz! — Mit diesem dreifachen Wunderwerke ist die Schaubühne nächst der Burg wieder eröffnet worden." Auf der andren Seite spöttelte man dagegen: „Gewiß ist es erbaulich, sich neun Tage lang ohne Schauspiel zu langweilen und am zehnten eine Seelenmesse hören zu müssen! — Ich denke gar, hier ist es auf Thränen abgesehen? — Doch kann es sein, daß ich welche vergieße — aus langer Weile — Nein! Das heißt seine zwei Gulden wegwerfen — eine vortreffliche Ergötzung — eine Närrin, die für ihren Mann stirbt", und in dieser Tonart ging es weiter. Alceste beherrschte trotzdem mehrere Jahre hindurch das Repertoire, die Partitur mit der berühmten Widmung, von der später noch die Rede sein wird, erschien 1769 im Stich.

Glucks dritte klassische Oper „Paris und Helena" — Calzabigi war wiederum der Dichter — hatte einen ungleich geringeren Erfolg als ihre beiden älteren Geschwister. Weder in Wien, wo sie 1769 in Scene ging, noch anderwärts konnte sie festen Fuß fassen. Der Verdruß über die kühle Aufnahme giebt sich deutlich in der Zueignung der 1770 veröffentlichten Partitur kund. „Die Halbgelehrten (ruft der Componist aus), die Kunstrichter und Tonangeber, eine Classe von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachtheiliger war, als die Unwissenden, wüthen gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmaßung zu vernichten droht." Weiterhin lesen wir: „In der Alceste handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Muth genug besitzt, um unter den schwarzen

Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören, und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muß. Im Paride handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des Phrygischen und Spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des Einen den zarten und weichen des Andren gegenüber stellte. Darum glaubte ich, daß der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Declamation vertritt, in der Helena der ihrer Nation angeborenen Rauheit nachahmen müsse." In dem hier hervorgehobenen Zuge — er sollte später in der Iphigenia auf Tauris mit ihrem Gegensatz zwischen scythischer Barbarei und edelstem Hellenenthum ein noch genialeres Seitenstück finden — steckt bereits die ganze große historische Oper, die man auch die geographische nennen könnte. Spontinis „Cortez", Aubers „Stumme", Rossinis „Tell", Meyerbeers „Hugenotten" und „Afrikanerin", sie alle weisen auf die That des großen Tondramatikers als auf ihren ersten Keim zurück. Vielleicht ist aber der in so vielen alttestamentlichen Oratorien Händels schon aufs Kräftigste erfaßte und zum Ausdruck gebrachte Gegensatz zwischen Juden- und Heidenthum für Gluck selber vorbildlich gewesen. Wenn heutzutage bloß die musikalischen Schriftgelehrten Paride ed Elena von Angesicht zu Angesicht kennen, wenn in unsrem Jahrhundert keine einzige Bühne den Versuch gemacht, die Lebenskraft des Werkes zu erproben, so erklärt sich das wohl vornehmlich aus der Beschaffenheit

des Textes, aus dem übel berathenen Aufbau und Verlauf der Handlung. Während dem Orpheus, der Alceste, zwei der schönsten, vorher schon vielfach auf die Bühne gebrachten griechischen Mythen zu Grunde liegen, griff diesmal Calzabigi nach einem weit minder gehaltvollen, bis dahin von der dramatischen Dichtung noch unberührten Stoffe. Er hat ihn, wie Spitta in der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nachgewiesen, zwei altrömischen Elegien in den Epistolae des Ovid entlehnt. Die hier vorgefundenen dürftigen Keime zu einer operngemäßen Handlung zu entwickeln, überstieg das Vermögen des Librettisten. Derselbe verwandelte, um dem Ehebruch aus dem Wege zu gehen, die Gattin des Menelaos in dessen Verlobte, ohne zu bedenken, daß damit die Sage ihres tragischen Charakters gänzlich entkleidet, zu einem Lustspielmotiv abgeschwächt worden. Paris sinkt in Ohnmacht, als er die erste Zurückweisung erfahren, sein Helfer Amor in der Gestalt des Erasto ist ein bloßer Lückenbüßer, ein blutloser allegorischer Schatten. Weil dem Text alles dramatische Leben abgeht, gewahren wir davon auch wenig in der an werthvoller Musik gewiß reichen Partitur. Daß es Gluck als seine Mission betrachtet, die Oper aus den Fesseln starrster, lebensfeindlichster Convenienz zu befreien, an deren Stelle die poetische Wahrheit, oder, wie man damals sagte, die Natur zu setzen, hat er immer aufs Neue durch Wort und That bekundet. Dennoch nahm er keinen Anstand, nach altitalienischer Schablone mit der Repräsentation des für Helena entbrannten Jünglings eine Castratenstimme zu betrauen, die musikalische Beglaubigung des Liebesbundes zwischen Mann und Weib zwei Sopranen in den Mund zu legen. Von sinnlicher Gluth ist in den Gesängen des Paris so wenig zu spüren, daß ein speculativer Verleger es in unsren Tagen wagen konnte, der Arie O, del mio dolce ardor

einen frommen Text unterzuschieben und sie als ein Vermächtnis des alten Stradella, der schon früher seinen Namen zu einer ähnlichen Fälschung hergeben mußte — denn die ihm zugeschriebene Kirchenarie Se i miei sospiri ist viel jüngeren Ursprungs — dem Publikum darzubieten.

Wir kommen zur glänzendsten Periode im Leben des Meisters, zu der seiner Pariser Triumphe. Bevor die Pforten der Académie Royale de Musique sich ihm öffneten, brachte er dem größten unter den vaterländischen Poeten jener Zeit eine Huldigung dar. Er hat acht Klopstock'sche Oden und Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung gesetzt. Diese überaus steifen, hausbackenen, rein declamatorisch gehaltenen Compositionen, die einzigen zu deutschen Worten, die wir von ihm besitzen, haben für uns lediglich biographischen Werth. Vergeblich sucht man in ihnen nach irgend welchem Zuge des begnadigten Genius, von dem die Oper ihre poetische Weihe empfing. Auch mit Klopstocks Hermannsschlacht beschäftigte sich Gluck Jahre lang aufs Angelegentlichste, er soll die Musik dazu im Kopfe fertig gehabt, aber unaufgeschrieben mit ins Grab genommen haben. Ebenso wenig gelangte ein andres Werk, mit dem er sich getragen, die dramatische Bearbeitung des von Händel im Alexanderfest behandelten Stoffes, zur Ausführung. Solche umhertastenden Versuche mußten nothwendig im Sande verlaufen. Denn während es den rastlos sinnenden und strebenden Künstler mächtig hinaustrieb über das bereits im Orpheus, in der Alceste, im Paris erreichte Ziel, hing wiederum die Möglichkeit jedes weiteren Fortschritts vor Allem von dem dramatischen Werthe der Texte ab. Nur von den Franzosen — die Gründe dafür sollen noch eingehender in Betracht gezogen werden — konnte Gluck die Dichtungen erhalten, nach denen sich seine Töne sehnten. Er hatte einst in Paris

von Lullys und Rameaus Opern unvergeßliche Eindrücke empfangen und später als Operettencomponist vollauf Gelegenheit gehabt, die Vorzüge der französischen Theatertechnik zu würdigen. Man wird kaum irre gehen, wenn man lediglich aus dem Interesse an der letzteren den Reiz herleitet, welcher diesen sonst gänzlich dem Ernsten, Großen, Erhabenen zugewandten Geist bestimmte, sich mit so leichter Waare überhaupt zu befassen. Schon in Rom hatte Gluck in du Rollet, Bailli des Malteserordens, einen Mann von feinstem Geschmack und Kunstsinn, kennen und schätzen gelernt. Nachdem derselbe als Attaché an die französische Gesandtschaft in Wien versetzt worden, erneuerte und befestigte sich der Bund zwischen ihnen. Die Frucht ihres Verkehrs war aber nichts Geringeres als Iphigénie en Aulide, deren Textbuch, nach der gleichnamigen Racine'schen Tragödie bearbeitet, der Componist aus der Hand des Freundes empfing. Zum Zweck der Aufführung richtete dieser auch einen Dank dem späteren Abdruck im Mercure de France uns erhaltenen kunstgeschichtlich interessanten Brief an die Direction der ersten französischen Gesangsbühne, der Académie Royale de Musique. Man wies den Antrag zwar nicht zurück, aber die Verhandlungen zogen sich in die Länge. Selbst ein ebenfalls im Mercure veröffentlichtes Gluck'sches Schreiben, schneidig, wohl überlegt, geistvoll gleich allen Aufgabe und Wesen der Oper betreffenden Aeußerungen des nachdenklichen Tondichters, brachte die Sache ihrem Ziel nicht näher. Erst als der Wiener Hof sich ins Mittel legte, waren dem Werke die Wege geebnet. Marie Antoinettens Mutter und Bruder, die Kaiserin Maria Theresia und Erzherzog Joseph, damals römischer König, hatten es sich zu ihrer großen Befriedigung vormusiciren lassen und gewannen ihm die gewichtige Fürsprache der Dauphine, auf deren Verwendung der Meister eingeladen wurde,

in Person die Proben und Aufführungen zu leiten. Von der Gattin und Nichte begleitet, reiste er im Spätsommer 1773 nach Paris, wo die Aulidische Iphigenia den 19. April 1774 in Scene ging. An diesem ersten Abend weckten nur einzelne Nummern kräftigeren Widerhall in den Zuhörerräumen. Die Degen entblößend, sprangen die Offiziere bei den Klängen der marschartigen Arie des Achill: „Calchas d'un trait mortel percé sera ma première victime“ von den Sitzen auf. Alles erhob sich, während Legros, der Darsteller des Peliden, mit mächtiger Stimme sein: „Chantons, célébrons notre Reine“ in das bis unters Dach gefüllte Haus schleuderte. Huldigend wandten sich sämmtliche Blicke nach der jugendlichen Dauphine, deren zu jener Zeit noch wolkenlos heitere Stirn drei Wochen später das königliche Diadem schmücken sollte. Wie einst Orpheus und Alceste, so befestigte sich auch Iphigenia immer mehr in der Gunst des Publikums. Der Ertrag der ersten 14 Vorstellungen belief sich, wie der Pariser Correspondent des Kramer'schen Magazins berichtet, auf 70,818 Livres, die 151ste — sie fand den 2. April 1792 statt — brachte 15,125 Livres ein. Keine geringeren Lorbeeren erntete die den 2. August 1774 auf die Bühne gebrachte französische Bearbeitung des Orpheus. Sie unterscheidet sich von der italienischen hauptsächlich dadurch, daß die Titelrolle nicht mehr dem Contralto, sondern einem hohen Tenor (haute-contre) zugewiesen ist.

Im Februar 1778, vier Jahre nach der ersten Aufführung der Aulidischen Iphigenia, schrieb Leopold Mozart an seinen, durch die Liebe zu Aloysia Weber in Mannheim zurückgehaltenen Wolfgang: „Von Paris aus geht der Ruhm und Name eines Mannes von großem Talente durch die ganze Welt; da behandelt der Adel Leute von Genie mit der größten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit; da sieht man

eine schöne Lebensart, die ganz erstaunlich absticht gegen die Grobheit unsrer deutschen Cavaliers und Damen; und da machst du dich in französischer Sprache fest." Der weltkluge Salzburger Capellmeister hatte Menschen und Verhältnisse richtig beurtheilt. Damals gab es in Deutschland noch keine öffentliche Meinung, keine einflußreiche Tagespresse, kein Publikum im heutigen Sinne des Wortes. Dem Musiker lag ob, zu dienen entweder der Kirche oder den Höfen und ihrem Anhang. Er war schlecht bezahlt, nahm eine sehr bescheidene Stelle in der Gesellschaft ein. Aus der Enge und Abhängigkeit, in die er sich gewiesen sah, führte kein Weg zu den sonnigen Höhen des Ruhmes empor. Ganz anders lagen die Dinge in Paris, der seit den Tagen des Roi-Soleil in Sachen des Geschmacks den Ton angebenden europäischen Metropole. Alle Bedingungen für entscheidende künstlerische Erfolge waren dort vorhanden: eine sehr bewegliche, sehr geräuschvolle öffentliche Meinung, eine mit ihrem Einfluß über die Landesgrenzen weit hinausreichende Presse, ein in hohem Maße empfängliches, aus den mannigfaltigsten Klassen der Bevölkerung zusammengesetztes Publikum. Schon lange, ehe die Revolution die Scheidewand zwischen den verschiedenen Ständen niedergeworfen, verkehrte die Aristokratie der Geburt mit der des Geistes fast auf gleichem Fuße. Der persönliche Werth verschaffte Eintritt in die beste Gesellschaft. Seit jeher sind die Franzosen zwar kein sonderlich musikalisches, aber ein höchst theaterfrohes und theaterverständiges Volk gewesen. Ihr lebhaftes Interesse an der Oper galt vornehmlich deren dramatischer Seite. Gluck war der erste Deutsche, der sich das Heimatsrecht auf der Pariser Gesangsbühne gewonnen. Diese blickte, als er sie betrat, bereits auf eine mehr denn hundertjährige Vergangenheit zurück. An ihrem Wettkampf mit der immer von Neuem wider sie

in die Schranken geführten italienischen Oper hatte sich das Publikum und die Presse aufs Leidenschaftlichste betheiligt. Die Händel zwischen den Anhängern Pergoleses, Jomellis, Leos und den Freunden des nationalen Musikdramas, zwischen den Buffonisten und Antibuffonisten, dem coin de la reine und dem coin du roi (die ersteren nahmen Platz unter der Loge der Königin, die letzteren unter der des Königs) füllen ein umfangreiches Kapitel in der Pariser Theatergeschichte. Gluck mußte von beiden Seiten erbitterten Widerspruch erfahren, denn in seinem Schaffen die bisher feindlich getrennten Gegensätze ausgleichend und versöhnend, war er den Einen zu französisch, den Andren zu italienisch. Iphigenia gab Stoff zu den heftigsten, langathmigsten Erörterungen. „Seit vierzehn Tagen (berichtet der Baron Grimm) denkt, träumt Paris nichts als Musik. Sie ist der Gegenstand aller Unterhaltung, die Seele all' unsrer Soupers; es würde lächerlich erscheinen, an etwas Andrem Theil zu nehmen. Auf eine politische Frage antwortet man mit einem Harmoniegange, auf eine moralische Betrachtung mit dem Ritornell einer Arie; versuchen Sie für Racine, für Voltaire Sympathie zu wecken, und man erinnert Sie an die Wirkung des Orchesters in dem schönen Recitativ des Agamemnon. Muß ich erst noch sagen, daß es Glucks Iphigenie ist, die diese ungeheure Gährung angeregt hat? — um so gewaltiger, je mehr die Ansichten getheilt und alle Parteien von gleicher Wuth erfüllt sind. Diese schwört, keine andre Götter anzuerkennen, als Lully und Rameau; jene kann nur an die Melodien der Jomelli, Picinni, Sacchini glauben, während dort einzig auf Gluck geschworen wird, der die alleinige dramatische Musik gefunden, aus dem ewigen Quell der Harmonie, aus dem innerlichsten Zusammenklang der Seele mit den Sinnesnerven geschöpft hat; eine Musik, die keinem

Lande zugehört, die er aber genial unsrer Sprache angeeignet hat.“ Der alte Spruch: Viel Feind', viel Ehr' behielt auch diesmal Recht. Wie stets in solchen Fällen mußte jedem Unbefangenen einleuchten, daß man nur wegen einer Sache, die etwas bedeuten wollte, sich so gewaltig erhitzen konnte. Der endgiltige Sieg war zwar noch lange nicht gewonnen, aber indem Paris aufs Angelegentlichste mit dem neuen Werke sich beschäftigte, hatte es bereits seinen Stempel dem Ruhme unsres Meisters aufgeprägt. Wie sehr dessen Ansehen dadurch in der Heimat gestiegen, beweist der Umstand, daß ihn die österreichische Kaiserin den 18. October 1774 zu ihrem Kammercompositeur ernannte und ihm ein Jahresgehalt von 2000 Gulden aussetzte. Für die Iphigenia und für jede folgende Oper empfing er ein Honorar von 20,000 Livres. Es geschah, während der Orpheus einstudirt wurde, zum ersten Mal, daß man sich bereits zu den Proben drängte, ihnen beiwohnen zu dürfen als eine hohe Gunst betrachtete. Marquis, Herzöge, Prinzen reichten dem Tondichter, der es sich beim Dirigiren bequem zu machen pflegte, nach gethaner Arbeit die abgelegte Perrücke, den Ueberrock, den Stock. Oft beschied ihn Marie Antoinette zu sich nach Versailles. Zu seinen eifrigsten Verehrerinnen gehörte die geistreiche Gräfin von Genlis.

Schon bei den ersten Verhandlungen mit der königlichen Akademie hatte man an Gluck die Forderung gestellt, er sollte sich verpflichten, sechs Werke von dem Schlage der Iphigenia zu liefern, denn diese würde alle älteren Opern aus dem Repertoire verdrängen. Gewiß mußte ihm selber am meisten daran gelegen sein, das Eisen zu schmieden, so lange es noch warm war. Er packte deshalb Quinaults Roland und Armida, die bereits hundert Jahre früher von Lully componirt worden, in den Reisekoffer, richtete auch gleich nach seiner

Rückkehr die Alceste für die französische Bühne ein. Hier sowohl wie vorher bei der neuen Bearbeitung des Orpheus hat ihm sein theaterkundiger Freund Du Rollet hilfreiche Hand geleistet. Picinni war inzwischen veranlaßt worden, ebenfalls den Roland in Musik zu setzen. Ihm gegenüber hatte sich Marmontel zu einer zeitgemäßen Umgestaltung der Quinault'schen Dichtung erboten. Als Gluck von der Sache erfuhr, lehnte er in einem zornsprühenden, an Du Rollet gerichteten, aber für die Oeffentlichkeit bestimmten Brief jeden Wettstreit mit dem neapolitanischen Berufsgenossen ab. Während er nun in Wien um so eifriger mit Armida sich beschäftigte, wurden zwei seiner älteren Opern, L'arbre enchantée und La Cythère assiégée, vom Pariser Publikum abgelehnt. Dasselbe Los schien der Alceste beschieden zu sein, die unter der persönlichen Leitung ihres Schöpfers den 23. April 1776 in Scene ging. Von Act zu Act wuchs die Theilnahmlosigkeit der Hörer, man fand die Handlung viel zu dürftig, die Musik den hochgespannten Erwartungen keineswegs entsprechend, langsam senkte sich der Vorhang über einem unzweifelhaften Mißerfolge, der den Glanz aller bisherigen Triumphe zu verschlingen drohte. Gänzlich fassungslos stürzte der Componist aus dem Theater. Je sicherer er seines Sieges gewesen, um so schwerer traf ihn die Wucht des Schlages. Weinend rief er einem Freunde zu: „Alceste est tombée!“ worauf dieser mit liebenswürdiger Geistesgegenwart versetzte: „Oui, elle est tombée du ciel!“ In der That erholte sich das Werk rasch von seinem Fiasco; schon bei der zweiten Vorstellung ward ihm eine weit günstigere Aufnahme zu Theil, und bald lautete der Wahrspruch der öffentlichen Meinung dahin, daß es mit jedem seiner Vorgänger sich messen könne. Auch Armida, deren Bekanntschaft Paris den 23. September 1777 gemacht, brauchte einige Zeit,

um verstanden und gewürdigt zu werden. Wenn uns Heutigen eben hier, wo in der Wahl des Stoffes Lully und Gluck sich begegnen, die Ueberlegenheit des letzteren nur desto sinnfälliger erscheint, so mußte es den Zeugen der ersten Aufführung grade umgekehrt ergehen. Sie vermißten schmerzlich die jedem Ohre von Jugend auf befreundeten Klänge, fühlten sich befremdet und abgestoßen durch das ungewohnte musikalische Gewand, darin sich ihnen die Allen vertraute Dichtung darbot, denn nirgends mehr als im Tonreich ist das Alte der erbitterte Feind des Neuen. Fast die ganze Oper wurde schweigend angehört, lediglich einige Sätze des ersten, vierten und fünften Acts vermochten die Stimmen des Beifalls zu wecken, der gewaltige dritte ging spurlos vorüber. Allein schon 1788, also bloß elf Jahre später, erlebte Armida ihre 300ste Darstellung. In Berlin wurde sie 1805 auf der von Iffland geleiteten Bühne zum ersten Mal und zwar mit glänzendem Erfolge gegeben.

Glucks Gegner hatten durchgesetzt, daß Picinni aufgefordert wurde, in Person nach Paris zu kommen. Sobald er dort eintraf, es geschah im Dezember 1776, begrüßten ihn die Italianissimi als ihr oberstes Parteihaupt. Sein Erscheinen gab den äußeren Anlaß zu einem der langwierigsten, actenreichsten, unerquicklichsten Processe, die je wegen musikalischer Principienfragen verhandelt worden. Nur die neueste Zeit hat in ihrem Hader zwischen den Freunden und Feinden des Wagner'schen Gesammtkunstwerks ein Seitenstück aufzuweisen. Voll von Zündstoffen aller Art war die Atmosphäre der französischen Hauptstadt. Die in den Gemüthern gährende Bewegung machte sich zunächst noch Luft in dem außerordentlichen Bedürfnis zu reden, in einer lauten, immer zum Angriff gerüsteten, jedes Ding in ihr Bereich ziehenden Kritik. Den welterschütternden Donnerschlägen der Revolution gingen

als Wetterleuchten die mannigfachsten Kämpfe in Sachen der Philosophie, der Literatur, des Theaters voran. Namentlich bot das letztere mit seiner hellen, weiten, die Leidenschaften aufregenden Oeffentlichkeit Stoff zu den heftigsten Erörterungen. Die Polemik zwischen den Gluckisten und Picinnisten wurde mehrere Jahre hindurch mit größter Hartnäckigkeit fortgesetzt. Sie erfüllte die Presse, die Kaffeehäuser, die Salons, trennte alte Freundschaften, trug Zwietracht bis in den Schoß der höchsten gelehrten Körperschaft des Landes. Akademiker schleuderten gegen einander giftige Zeitungsartikel und geharnischte Flugschriften, auch weibliche Federn betheiligten sich lebhaft an dem Kampfe. „Die Menschen, (so berichtet ein Zeitgenosse) die sich einst am eifrigsten gesucht, gingen einander aus dem Wege; selbst die sonst alle Klassen von Geistern und Charakteren vereinigenden Tischgesellschaften waren jetzt in die Fesseln des Zwanges und des Mistrauens geschlagen, die glänzendsten Versammlungsörter nun zur Hälfte verlassen. Man fragte nicht mehr: Ist er ein Jansenist, ein Molinist, ein Philosoph, ein Frömmler? — man fragte: Ist er ein Gluckist, ein Picinnist? — Und die Antwort auf die Frage entschied alle andren.“ So viel Geist auch in diesen Streitigkeiten verpuffte, Jedem, der sich heutigen Tages in sie vertieft, wird ihr Niederschlag an wirklich musikalisch-ästhetischer Einsicht und Belehrung unendlich gering erscheinen. Die beiden Meister, deren Namen und Werke den ganzen Lärm verursacht, begegneten einander mit achtungsvollster Höflichkeit. Marie Antoinette erwies sich dem gefeierten Italiener kaum weniger gewogen als ihrem großen Landsmann. Die einflußreichsten Anwälte des ersteren waren Marmontel, Laharpe und Baron Grimm — „ce petit Allemand“ (hatte Voltaire von ihm gesagt), der sich heraus nimmt, geistreicher zu sein, als wir Franzosen —“. Gluck zählte zu seinen eifrigsten Kämpen

den beredten Abbé Arnaud, den witzigen Suard und vor Allem Rousseau. Der Genfer Philosoph, früher bis zu dem Grade Anhänger der italienischen Oper, daß er die französische Sprache für unfähig erklärte, irgend welchen Bund mit dem Kunstgesang einzugehen, bekannte laut seine Bekehrung. Auf die Frage, wie ihm Orpheus gefallen, erwiderte er: „J'ai perdu mon Euridice!“ Unter seiner verlorenen Euridice verstand er aber den Glauben an die von ihm bisher vertretenen Grundsätze. Voltaire belustigte sich in seinem stillen Ferney an dem Parteigezänk in Paris, ohne ein Wort darein zu reden. Der Marquise du Deffand, einer leidenschaftlichen Picinnistin, schrieb er jedoch den 25. Januar 1775: „Verzeihung, Madame, für Gluck, oder vielmehr für den Ritter Gluck! Ich glaubte Sie in Kenntnis gesetzt zu haben, daß eine Dame von ebenso hoher Schönheit als trefflicher Stimme mir ein gemessenes Recitativ von diesem Reformator vorgesungen und damit ein unendliches Vergnügen gewährt hat, obschon ich ebenso taub als blind bin, wenn der Schnee die Alpen und den Berg Jura versilbert. Ich bitte Sie um Verzeihung, wenn ich bei Glucks Schöpfung einiges Vergnügen empfand.“ Auf beiden Seiten traute man den Gegnern das Schlimmste zu. Picinni wurde beschworen, der ersten Aufführung seines Roland — sie hatte im Januar 1778 statt und nahm allen Befürchtungen zum Trotz den günstigsten Verlauf — nicht selber beizuwohnen. Als er dennoch den schweren Gang ins Theater antrat, suchte er sich und die um ihn besorgte Familie durch den Trost zu beruhigen: die Franzosen seien gebildete Leute, sie würden einem Componisten kein Leid anthun, weil ihnen seine Oper nicht gefiele.

Mit goldener Schrift steht der 18. Mai 1779, der Geburtstag der Iphigénie en Tauride, in der Geschichte der

französischen Gesangsbühne verzeichnet. Der schon von Euripides behandelte Stoff verdankt seine dem musikalisch-dramatischen Bedürfnis so gemäße Gestaltung der geschickten Hand Guillards. Wiederum hatte unser Meister ungeachtet seiner vierundsechzig Jahre weder die weite, beschwerliche Reise, noch die mit der Einübung des Werkes verbundenen Mühen und Aufregungen gescheut. Nie war Paris auf eine neue Oper in dem Maße gespannt gewesen. Nach der Generalprobe fand man in einem dunklen Winkel des Hauses einen jungen Burschen versteckt. Es war der spätere Componist des „Joseph", der damals sechzehnjährige Méhul, der, außer Stande, den Eintrittspreis zu bezahlen, die Stunde der Aufführung in seinem Versteck erwarten wollte. Gluck, grade im Begriff den Heimweg anzutreten, rettete den gänzlich Verschüchterten aus den Händen der zornigen Theaterbeamten, schenkte ihm ein Billet zur Vorstellung, beschied ihn auch auf die nächsten Tage zu sich. Freigebig hat er aus dem Schatz seiner Erfahrungen dem jugendlichen Kunstgenossen mitgetheilt und die in die empfängliche Seele gestreute Saat reiche Früchte getragen. Wer erkennte nicht in Méhuls Meisterwerk, an dessen schlichten, keuschen Weisen wir uns bis zu dieser Stunde erfreuen, den vorherrschenden Gluck'schen Einfluß! Der Taurischen Iphigenia ward im Gegensatz zu allen ihren älteren Geschwistern gleich am ersten Abend die beifälligste Aufnahme zu Theil. Selbst Grimm hatte diesmal nur Worte rückhaltloser Bewunderung. „Ich weiß nicht," schrieb er, „ob das, was wir gehört, Gesang ist. Vielleicht ist es noch etwas weit Besseres; ich vergesse die Oper und finde mich in einer griechischen Tragödie." Bereits am 2. April 1782 hatte die 150ste Wiederholung statt, bei welcher die Einnahme auf 15,125 Livres sich belief. Das Berliner Publikum machte den 24. Februar 1795 die

Bekanntschaft der zweiten Iphigenia, nachdem es bis dahin nur einige komische Opern Glucks, „die Pilgrimme von Mekka“ und „den betrogenen Kadi“ von Angesicht zu Angesicht gesehen. „Echo et Narcisse“, zum ersten Mal gegeben in Paris 21. September 1779, ist das letzte Werk des Meisters. Wenn es auch bald wieder aus der Reihe der Lebendigen verschwand und dies Schicksal verdiente, blieben doch das Ansehen und die Stellung seines Autors davon unberührt. Auf der französischen Gesangsbühne war Glucks Sieg über sämmtliche Vorgänger und Zeitgenossen endgiltig entschieden. Das Reich der Natur und die Welt der Kunst, sie zeigen uns das gleiche Schauspiel eines ununterbrochenen Kampfes ums Dasein. Hier wie dort wird der Schwächere vom Stärkeren erbarmungslos zertreten, gilt das grausame vae victis. Die Franzosen warfen ihren so lange vergötterten Lully zu den Todten — die letzte Aufführung, deren eine seiner Opern (Thésée) theilhaftig geworden, fällt ins Jahr 1778 — und schon im nächsten Decennium traf das nämliche Los Rameau. Ausgelöscht sind aber im Gedächtnis der Menge die Namen beider Männer, welche den festen Unterbau errichtet, den Gluck mit den hellenischen Tempeln seiner Töne gekrönt. Noch schlimmer erging es dem armen, vielgeschmähten Picinni, dem unschuldigen Prügelknaben der Musikgeschichte, wie ihn Eduard Hanslick (die moderne Oper) nicht ohne guten Grund genannt. Weil jener sich unterfangen, auch eine Armida und eine Iphigenia auf Tauris zu componiren, ist er bis in die neueste Zeit von deutschen Musikschriftstellern so leidenschaftlich und ungerecht angegriffen worden, als ob der Wettstreit zwischen dem italienischen Meister und dem unsrigen noch im vollen Gange wäre und nicht bereits vor einem Säculum mit des ersteren Niederlage geendigt hätte. Picinnis Werke sind besser als ihr Ruf.

Er pflegte vorzugsweise die komische Oper, die stets frei geblieben von den schlimmsten Auswüchsen der Opera seria. Aber auch seine der letzteren Gattung angehörigen Arbeiten zählen immerhin zu den werthvolleren ihrer Art, die Coloratur nimmt in ihnen mäßigen Raum ein, vielfach macht sich das Streben nach charakteristischem Ausdruck bemerklich. Er hatte nicht ohne Erfolg getrachtet, von dem gewaltigen Gegner zu lernen. An dramatischem Vermögen hinter diesem unendlich zurückstehend, war er ihm dafür überlegen auf dem Gebiet heiter bewegten, absichtslos gewährenden Tonspiels.

Gluck sollte in Wien noch Zeuge sein von dem wundergleichen Fluge des Mozart'schen Genius. Er wohnte den 7. August 1782 einer Vorstellung der Entführung bei und fand an ihr solches Gefallen, daß er den Componisten zu Tische lud. Schwere körperliche Leiden verbitterten dem greisen Tondichter die letzten Lebensjahre. Schon 1784 zweimal vom Schlage getroffen, hatte er an seinem Schüler Salieri einen stets dienstwilligen Freund und Helfer. Er schloß den 15. November 1787, wenige Wochen nach der ersten Aufführung des Don Juan, die Augen. Das 1846 mit einem würdigen Denkmal geschmückte Grab befindet sich auf dem Matzleinsdorfer Friedhof. Unter seiner schon 1778 in der Pariser Oper neben Quinault, Lully und Rameau aufgestellten Marmorbüste liest man die Worte: „Musas praeposuit sirenis“. Das ihm vom König Ludwig auf dem Odeonsplatz in München errichtete eherne Standbild ist den 15. October 1848 enthüllt worden.

Unser Meister war mit Glücksgütern reich gesegnet und stets eifrig bedacht, sie zu mehren. Neben seiner Besoldung als kaiserlich österreichischer Hofcomponist bezog er aus der Schatulle des Königs von Frankreich einen Jahresgehalt von

3000 Livres. Er lebte in Wien auf großem Fuße, besaß mehrere Häuser und hinterließ seiner Witwe ein Vermögen von einigen hunderttausend Gulden. Gluck war ein stattlicher, hochgewachsener Mann, meist sehr sorgfältig gekleidet, würdevoll und gemessen in Wort und Erscheinung. Gelegentlich konnte er freilich nach Burneys Bericht wie ein wahrer „Dragoner“ sich gebaren, vor dem Jeder zitterte. Als Dirigent wird er von C. Fr. Kramer folgendermaßen geschildert: „So ein gutmüthiger, lieber Mann der Herr v. Gluck in jedem andren Lebensverhältnis ist, so macht er doch, sobald er auf dem Platz als Director steht, den wahren Tyrannen, der durch den geringsten Schein von Fehler in Harnisch und bis zu den stärksten Aeußerungen der Hitze gebracht wird. Zwanzig, dreißig Mal reichen nicht hin, daß er die geübtesten Spieler der Capelle die Passagen wiederholen läßt, bis sie die von ihm bezweckte Wirkung hervorbringen. Er brusquirt sie alsdann so sehr, daß sie ihm schon oft den Gehorsam aufgekündigt, und nur durch Zureden des Kaisers: „„Ihr wißt ja, er ist nun einmal so, Er meint es nicht so arg““ — haben bewogen werden können, unter ihm zu spielen. Auch müssen sie immer doppelt bezahlt werden. Kein Fortissimo kann ihm an gewissen Stellen stark und kein Pianissimo schwach genug sein. Dabei ist es ganz originell, wie jede Stelle des Affects, des wilden, sanften, traurigen, sich am Klavier in allen seinen Mienen und Gebärden malt. Er lebt und stirbt mit seinen Helden, wüthet mit dem Achill, weint mit der Iphigenia, und in der Sterbearie der Alceste sinkt er ordentlich zurück und wird mit ihr beinahe zur Leiche.“ Gluck hat wie Händel immer äußerst kurzen Proceß mit widerspenstigen Sängern und Sängerinnen gemacht. Eine nach jeder Richtung hin treue, wirkungsvolle Wiedergabe seiner Werke schien ihm nur unter seiner per=

sönlichen Leitung gesichert. Den unmittelbaren Einfluß des Componisten auf die Stimmen und das Orchester vergleicht er dem Alles erhellenden, belebenden, erwärmenden Licht der Sonne. In höchst naiver Weise äußerte sich nicht selten das starke Selbstgefühl, das einen Grundzug seines Wesens gebildet. Marie Antoinette hatte die Gewohnheit, während der Toilette mit dem Landsmann und ehemaligen Lehrer zwanglos zu plaudern. Einst bei solchem Anlaß von ihr gefragt, wie weit die Arbeit an der Armide fortgeschritten sei, erwiderte er: „Madame, il est bientôt fini, et vraiment, ce sera superbe.“ Nach der zweiten Vorstellung der französischen Alceste sagte er zu einem Freunde: „Es wäre lächerlich, wenn diese Oper sich nicht erheben sollte; auch würde es ein merkwürdiger Umstand in der Geschichte des Geschmacks Ihrer Nation sein. Alceste soll vielleicht jetzt in ihrer Neuheit nicht gefallen; es war für sie noch nicht der rechte Zeitpunkt da: ich behaupte aber, daß sie in zweihundert Jahren, wenn die französische Sprache sich nicht etwa verändert hat, noch gefallen werde: denn ich bin überzeugt, daß sie mit allen Grundsätzen der Natur übereinstimmt, die keiner Mode unterworfen sind.“ Gluck ist einer der ersten Tonkünstler gewesen, die es für nöthig gehalten, das Publikum über ihre Absichten zu belehren. Mehrfach hat er in den ihn umwogenden musikalischen Parteikämpfen zum Schutz und Trutz die Feder ergriffen. Alle gegen die Widersacher geschleuderten Zeitungsartikel, desgleichen die polemischen Vorreden zu den Partituren der Alceste und des Paris thun den unerschütterlichen Glauben an den eigenen Genius kund. Die in diesen Documenten dargelegten Gedanken rühren unzweifelhaft vom Meister selbst her, an den französischen und italienischen Worten mögen die Freunde geholfen und gebessert haben. Daß ihm, wie

ein uns erhaltener, von grammatischen und orthographischen Fehlern strotzender Brief an Klopstock bezeugt, der schriftliche Ausdruck in der Muttersprache wenig zu Gebote gestanden, darf nicht Wunder nehmen, sind doch damals viele unter den gebildetsten Deutschen keine besseren Stilisten gewesen.

Christoph Wilibald Gluck.

II.

Seine Werke.

Man darf Gluck den Hellenen oder auch den Bildhauer unter den Tondichtern nennen. Mit offenem Sinn und andächtigem Gemüth seinen Schöpfungen lauschend, glauben wir uns aus dem zerstreuenden Marktgewühl des modernen Lebens in jene ernsten, stillen Lorbeer- und Cypressenhaine entrückt, wie sie die griechischen Tempel, die Wohnungen der marmornen Göttergestalten so oft umgaben. Nicht aus dem Charakter der von der Musik ergriffenen, meist dem antiken Sagenkreis entlehnten Stoffe, sondern aus ihr selbst, ihrem eigensten Wesen und Vermögen entspringt dieser Eindruck. Ob das Publikum, für das einst Aeschylos, Sophokles, Euripides ihre Tragödien gedichtet, in dem Orpheus, der Alceste, den beiden Iphigenien, Blut von seinem Blute und Geist von seinem Geiste erkannt hätte, ist mehr als zweifelhaft, aber auch ganz gleichgiltig für den ästhetischen Thatbestand. Daß unsre heutige Empfindungsweise von diesen Werken sich ähnlich berührt fühlt wie von den Gebilden altklassischer Kunst, darauf allein kommt es an. Weil aber die verwandte Wirkung eine verwandte Ursache voraussetzt, müssen wir uns zunächst fragen, worin denn die letztere begründet sei. Die

Antwort hat schon Rousseau gegeben, wenn er ausruft: „Das, was ich in den Gluck'schen Werken vorzüglich schön und außerordentlich finde, sind nicht sowohl die hervorragenden Schönheiten, von denen seine Werke voll sind, als vielmehr seine weise Mäßigung und Enthaltsamkeit." Und genau in demselben Sinn bemerkt Eduard Hanslick (die moderne Oper): „die scharfen plastischen Contouren seiner Melodie, die nachdrückliche Declamation, die vornehme Sparsamkeit der Begleitung machen diese Opern zu einem musikalischen Spiegelbilde der Tragödien von Sophokles und Euripides." Das Gluck und den Hellenen Gemeinsame ist vor Allem der völlige Mangel jener Eigenschaften, die wir unter dem Collectivbegriff der Romantik zusammenfassen. Während für die ganze Kunst des Alterthums der Stilcharakter der Sculptur vorbildlich gewesen, überwiegt bei den Neueren auf den verschiedensten Gebieten der Production das Malerische. Dort allseitige Umgrenzung, höchste Einfachheit, strengste Uebereinstimmung des Inhalts und der Form; hier strömende Fülle, bunteste Mannigfaltigkeit, rastlos ins Freie und Weite schweifendes Streben. Gewiß ist nun jeder Musiker zugleich Bildner und Maler, aber bald mehr das Eine, bald mehr das Andre. Kommt vornehmlich im rhythmischen Gefüge die plastische Seite seiner Kunst zur Erscheinung, so liefern ihm Harmonie und Klangwesen einen unerschöpflichen Reichthum von Farben auf die Palette. Gewaltige, fest zusammengehaltene, stets auf einen Punkt gerichtete Kraft, schmucklose Treue und Wahrhaftigkeit, keuschester Idealismus sind die Grundzüge der Gluck'schen Tonsprache. Aeußerst karg mit den Reizen des Colorits, verdankt sie die siegreiche Macht des Ausdrucks zumeist der Wucht, dem Schwung, der Schlagfertigkeit ihrer Rhythmen. In der Zeit des ausschweifendsten Rococo ist nichts wunderbarer als grade diese geistige Wiedergeburt an-

tiker Kunst durch Sang und Klang. Wohl dürfen wir mit Otto Jahn (W. A. Mozart) sagen: „Gluck besaß nicht allein einen freien und kühnen Geist, einen lebhaften Sinn und scharfes Verständnis für das dramatisch Wirksame, für das Charakteristische: er hatte, was zu allen Zeiten Wenigen gegeben ist, eine tiefe Empfindung für das Große. — Von Größe war nun in seinen Operntexten keine Spur zu finden, aber wie Winckelmann aus den Kunstwerken einer späten Zeit das echte Wesen der griechischen Kunst in ihrer Reinheit und Schönheit zu erkennen vermochte, so erfaßte Gluck das Große, welches in den Hauptsituationen seiner Opern lag, ohne daß der Dichter es hatte zur Gestaltung bringen können, in seiner tiefsten Quelle auf, und indem er dem Dichter nachzugehen glaubte, schuf er aus seiner eigensten Natur heraus neu und groß. Der hohe Schwung und der edle Stolz, welcher die freien und sicheren Züge seiner Gebilde beseelt, die Wahrheit und Einfachheit seiner Darstellung, kurz alle die Züge der künstlerischen Größe sind es, welche seinen unvergänglichen Ruhm ausmachen."

Daß die Oper in Italien zur Welt gekommen, war ebenso wenig ein bloßes Spiel des Zufalls, wie daß sie in Frankreich ihre dramatischen Lehrjahre durchgemacht. Wort, Musik und Theaterkunst sind im Bühnengesang zu engster Gemeinschaft und regster Gegenseitigkeit verbunden. Nun waren um das Ende des sechzehnten Jahrhunderts die ersten beiden von diesen drei Factoren bei keinem andren Volke so reif zur Vereinigung wie grade bei dem italienischen. Längst hatte dem poetischen Vermögen seiner biegsamen, volltönenden Sprache eine reiche, schon im Mittelalter begonnene und dann von Geschlecht zu Geschlecht aufs Emsigste fortgesetzte dichterische Production die Zunge gelöst. Während in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts die Kirchenmusik in Rom

und Venedig ihre reinsten Blüthen entfaltete, war Freude an den Tönen, namentlich am Gesang durch das ganze Land verbreitet. Zu der Gunst des Klimas gesellte sich der heiterste, üppigste Lebensdrang, um den glücklichen Kindern des Südens der Lieder süßen Mund zu öffnen. Zwar fehlte ihnen keineswegs die Lust am Bühnenspiel, wie ein besonderes Maß von Geschick und Begabung dafür, allein das Drama höheren Stils wollte nicht auf italienischem Boden gedeihen. Es war deshalb ein ganz naturgemäßer Verlauf, daß die Oper von ihrem Versuch, die Herrlichkeit der antiken Tragödie zu erneuern, sehr bald abstand und immer mehr in ein nur theatralisch hergerichtetes und aufgeputztes Vocalconcert sich verwandelte. Bis in die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts besaßen bloß Spanien, England und Frankreich eine Bühne von wirklich künstlerischer Bedeutung. Aber weder die Dichtungen Calderons, noch die Shakespeares konnten der Entwickelung des musikalischen Dramas förderlich sein. Die einen waren dazu unfähig wegen ihrer so stark ausgeprägten nationalen Sonderart, die andren wegen der unendlichen Weite, der überquellenden Fülle ihres poetischen Gehaltes. Als Schule für die Oper blieb solchergestalt einzig das französische Theater übrig, das mit seinem strengen Ceremoniell, seinen typischen Charakteren, mit dem gradlinigen Aufbau und regelrechten Fortschritt der Handlung sich in hohem Maße berufen zeigte, der Musik das dramatische Gewissen zu schärfen, die säumige zu spornen, ihrem Hang zu thatloser Träumerei, zum müßigen Tonspiel zu wehren. Trefflich war schon Glucks Vorgängern diese straffe Zucht zustatten gekommen. Während in Italien die Oper gänzlich unter die Botmäßigkeit des Alles überwuchernden Bravourgesangs gerieth, blieb sie in Frankreich ihres geistigen Ursprungs, der ihr als einer Schöpfung dichtender und musicirender Hel-

lenisten gestellten Aufgabe eingedenk. Lully und Rameau sind die Erben und Fortsetzer der in der Geburtsstadt des Einen am Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts zu Tage getretenen Bestrebungen, deren erste Früchte Jacopo, Peris, Dafne und Euridice gewesen. Daheim konnte die toscanische Schule gegenüber den neapolitanischen Melodisten sich nicht behaupten, sie schlug jedoch an den Ufern der Seine von Neuem Wurzel und fand dort in dem declamatorischen Pathos der Sprache, in dem von klassischen Ueberlieferungen beherrschten Theater den günstigsten Boden.

So sehr auch die Franzosen an musikalischer Genialität hinter den Deutschen und Italienern zurückstehen, dennoch ist ihnen, dank ihrem hellen Bühnenverstand, ihrer gelenken, findigen Bühnentechnik, eine einflußreiche Rolle in der Geschichte der Oper zugefallen. Denselben Weg wie Gluck gingen später Cherubini, Spontini, Rossini, Meyerbeer. Sie alle haben ihre reifsten Werke für Paris geschrieben, sind durch die Sprache der von ihnen in Musik gesetzten Texte, durch den Charakter des Schauplatzes, den sie betreten, die künstlerischen Anschauungen des Publikums, vor dem sie erschienen, aufs Mannigfachste angeregt und bestimmt worden. Ja noch mehr: die geistige Einwirkung des französischen Theaters erstreckt sich selbst auf solche Componisten, die nie zu ihm in unmittelbarer Beziehung gestanden. Es hat Mozart zur Entführung und zu Figaros Hochzeit, Beethoven zum Fidelio den Stoff geliefert, namentlich für unsre älteren Singspiele sind die Arbeiten seiner behenden Librettisten die ergiebigste Fundgrube gewesen.

Trotz der Biographien von Schmid und Marx sind noch immer im großen Publikum grobe Irrthümer über den Umfang und die Bedeutung der von Gluck innerhalb der dramatischen Musik bewirkten Reformation verbreitet. Er selbst

hat ihnen durch seine Streitschriften, namentlich durch die Zueignung der Alceste wesentlichen Vorschub geleistet. Es muß deshalb wenigstens das Wichtigste aus dieser der alten Opera seria den Krieg erklärenden geharnischten Vorrede, so bekannt sie auch ist, hier noch einmal zur Sprache kommen. Die Hauptsätze lauten: „Als ich es unternahm, die Oper Alceste in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle jene Misbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger und die allzu große Gefälligkeit der Componisten in die italische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden, Misbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaubte, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vocale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht, über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn grade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmäßig viermal die Worte der Arie wiederholen zu

können; ebenso wenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schließen, wo der Sinn nicht schließt, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variiren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Misbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon lange vergebens kämpfen. Ich bin der Meinung, daß die Ouvertüre den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten soll; daß die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaften angewendet werden müssen, und daß man vermeiden soll, im Dialog einen zu großen Zwischenraum zwischen dem Recitativ und der Arie zu lassen, um nicht dem Sinn entgegen die Periode zu unterbrechen und den Gesang und das Feuer der Scene am unrechten Orte zu stören. Ferner glaubte ich, einen großen Theil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen: daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Werth gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effects selbst die Regel opfern zu müssen."

Es liegt wenig in der Art wahrhaft schöpferischer Geister, sich über Principienfragen ihrer Kunst auszusprechen, und wenn sie es dennoch gethan, ist es in der Regel nicht gerathen, sie streng beim Worte nehmen zu wollen. Zweierlei fehlt ihnen gemeinhin zur ästhetischen Speculation: die Gewöhnung an den Verkehr mit scharfen, begrifflichen Unterschieden und die leidenschaftslose Ruhe der Auffassung. Nach der gewöhnlichen, durch die Widmung der Alceste scheinbar gerechtfertigten Vorstellung wäre der Meister trotz aller

äußeren Erfolge plötzlich an sich und den Zielen irre geworden, denen sein ganzes bisheriges Streben gegolten. Wie seinen in die Zaubergärten der Armida verstrickten Rinald, hätte ihn der Ekel an dem dolce far niente, das seine gesammte Kraft aufzuzehren drohte, die heiße Sehnsucht nach ernsten, würdigen Thaten ergriffen. Mit der Erkenntnis von der trostlosen Entartung der italienischen Gesangsbühne, von der inneren Nichtigkeit aller ihr zugeeigneten Gebilde wäre zugleich die Erleuchtung über ihn gekommen. Indem es ihm nach einer Zeit schmerzlicher Zweifel und Kämpfe auf einmal wie Schuppen von den Augen gefallen, hätte er die hehre Gestalt der klassischen Oper im Geiste geschaut und der Verwirklichung dieser beseligenden Vision fortan sein Leben gewidmet. Der Vorgang, so aufgefaßt, entbehrt zwar nicht eines gewissen dramatischen Reizes, wohl aber jeder thatsächlichen Begründung. Unter den Arbeiten der letzten Periode begegnet uns neben jenen gleich noch näher in Betracht zu ziehenden fünf monumentalen Schöpfungen auch manches leichter gewogene, in die Formen und Ausdrucksweisen der alten Opera seria zurücklenkende Werk. Wir wissen ferner, daß Gluck zahlreiche Stücke aus den früheren Partituren in die späteren aufgenommen, daß z. B. aus der Clemenza di Tito und dem Telemacco ganze Sätze fast unverändert in die beiden Iphigenien und in die Armida übergegangen. Das Eine und das Andre wäre nach einem radicalen Bruch mit der italienischen Oper und mit der eigenen Vergangenheit unmöglich gewesen. Der innersten Natur jedes künstlerischen Fortschritts widerspricht nichts mehr als die Legende von des Meisters plötzlicher Bekehrung. Continuität, Folgerichtigkeit, organisches Sichgestalten sind die Grundbedingungen alles geistigen Werdens und Wachsens. Es gilt das ebensowohl vom Lebens- und Entwickelungsgang des einzelnen Künstlers wie vom Ver-

lauf der gesammten Kunstgeschichte. Wer wirklich ein Ideal in sich trägt — und alle echte Productivität hängt von dieser Voraussetzung ab — der wird nie Gefahr laufen, mit sich in Widerspruch zu gerathen, seine Vergangenheit Lügen zu strafen, die alten Ueberzeugungen mit neuen zu vertauschen. Nur unfreie Nachahmer oder gefällige Diener der Mode und des Publikums pflegen, durch zufällige Eindrücke oder durch die Aussicht auf äußere Vortheile bestimmt, ihr künstlerisches Glaubensbekenntnis zu wechseln. Componisten wie Dichter von Gottes Gnaden folgen unbeirrt der Bahn, die ihr Genius ihnen vorzeichnet. Auch ist es nicht die Art des echten Künstlers, den ihm von früheren Geschlechtern überlieferten geistigen Besitz als eine überschuldete Erbschaft abzulehnen, um, lediglich auf die eigene Kraft gestellt, von vorn anzufangen, vielmehr wachsen und gedeihen unter seiner Pflege die vorgefundenen Keime und er gewinnt aus ihren Früchten wieder die Ansätze zu neuen Bildungen. Auf solche Weise reichen sich die Meister aller Zeiten die Hände zu eng geschlossener Kette. Jeder einzelne tritt ein in das Tagewerk seiner Vorgänger und überliefert es wieder seinen Nachfolgern als ein geheiligtes Fideicommiß. Wäre es anders, die Kunstgeschichte zerfiele in ein Chaos eigenwilliger Anläufe und zusammenhangsloser Experimente.

Schon wiederholt sind von mir die Namen Händel und Gluck nebeneinander genannt worden. Auch die Verschmelzung musikalischer Elemente von verschiedenem nationalen Ursprung ist beiden gemeinsam. Zu der italienischen Gesangsmelodie fügte der Schöpfer des Oratoriums den im Schoß der deutschen Orgelkunst erwachsenen Reichthum polyphoner Bildungen, der Reformator der Oper das declamatorische Pathos des französischen Tondramas. Welchen Einfluß nun auch das letztere auf die Gluck'schen Spätwerke geübt, diese

sind doch weit entfernt, den Zusammenhang mit den früheren Arbeiten zu verleugnen. Bloß darin liegt der Unterschied, daß an die Stelle eines gebieterischen, aber seiner Ziele sich wenig bewußten und deshalb in der Wahl der Mittel keineswegs unfehlbaren Dranges nach Wahrheit des Ausdrucks mehr und mehr planmäßiges Wollen und meisterliches Können getreten. Die Grundformen sind dieselben geblieben, nur hat sich Alles unendlich vertieft, erweitert, vergeistigt. Statt des musikalisch wie dramatisch nichtssagenden Seccorecitativs vollgewogene, jedes einzelne Wort zu neuem Leben in Sang und Klang erweckende Declamation. Mit dem gleißenden Coloraturenschmuck ist auch der schablonenhafte Zuschnitt der Arien verschwunden. Weil diese nicht mehr nach einem für alle Fälle fertigen Schema dem Texte untergelegt worden, sondern aus seinem Stimmungsgehalt organisch hervorgewachsen sind, zeigen sie eine reiche Mannigfaltigkeit der Gestaltung. Schon Schmid macht die ganz richtige Bemerkung, daß Gluck nur sehr selten die Worte der Dichtung wiederholt, daß aber, wo er es gethan, solche Ausnahmen stets innerlich, d. h. nicht durch musikalische, sondern durch dramatische Rücksichten motivirt und darum von besonderer Wirkung sind. Der Chor ist zu einer in den älteren Opern beispiellosen Bedeutung gelangt. Bald sind es breit sich ergießende, bald straff zusammengefaßte, immer jedoch dem Gang der Handlung aufs Engste angeschmiegte Tongebilde, die uns aus dem Munde der Massen entgegenklingen. Etwas Aehnliches gilt von den zahl- und umfangreichen Balletsätzen, denn die von ihnen begleiteten Pantomimen und Tänze wollen nicht der Befriedigung genußsüchtiger Schaulust dienen, sondern das Ihrige zum poetischen Gesammteindruck beitragen. Wie karg und mager auch gegenüber dem Farbenluxus der modernen Oper die Instrumentation Glucks erscheint, in Rück-

sicht auf charakteristische Behandlung des Orchesters ist ihm doch keiner unter seinen Vorgängern an die Seite zu stellen. Umsonst suchen wir bei ihnen insgesammt nach einem Satze, der, was die Bedeutsamkeit des Klangwesens anlangt, mit den Furientänzen, dem Reigen seliger Geister im Orpheus, mit der Schlummerarie des Rinald sich messen könnte. Von welchem entscheidenden Gewicht sind nicht die den Eumenidenchor der Taurischen Iphigenia, die Tempelscene der Alceste geleitenden Posaunen, dort höchstes Entsetzen, hier milde priesterliche Weihe in ihrem ehernen Munde tragend. Wenn uns eine Oboe, die in Agamemnons Brust gegen den grausamen Rathschluß der Götter sich auflehnende Stimme der Natur kündet, wenn eine Oboe und ein Fagot mit Orests tief gebeugter Schwester klagen und weinen, wenn der wilde Tumult im Orchester die Worte des Muttermörders: „le calme rentre dans mon coeur“ Lügen straft, so waren derartige Dinge — und wie viel ihnen Aehnliches ließe sich noch anführen — auf der Bühne bis dahin unerhört.

Der in der Vorrede zur Alceste geltend gemachte Vergleich zwischen Poesie und Musik auf der einen, Zeichnung und Colorit auf der andren Seite ist im Allgemeinen, wie in unsrem besonderen Fall nichts weniger als zutreffend. Paßte er in der That auf das Verhältnis, das Gluck zu den von ihm ergriffenen Dichtungen eingenommen, hätte dieser sich wirklich darauf beschränkt, die declamatorischen Accente in Noten zu setzen, die Texteswörte musikalisch zu lackiren, längst würden seine Werke ihren Platz unter den modernden Reliquien der Rococozeit gefunden haben. Man kann den eigensten Beruf des echten und rechten Vocalcomponisten nicht bündiger bezeichnen, als es Moritz Hauptmann (die Natur der Harmonik und der Metrik) mit den folgenden Sätzen gethan: „Die Rede nach ihrem Wortausdrucke zu betonen,

sie in ihren Einzelmomenten zu nüanciren, kann die Aufgabe der Musik so wenig sein, als sie ihrer Natur nach eben das Entgegengesetzte zu thun hat: sie hat in der Gefühlssprache verbunden auszudrücken, was die verständige Wortsprache nur getrennt auseinander und nacheinander setzen kann. Wo diese von Freud und Leid spricht, und gesondert erst das Eine, dann das Andre nennen muß, da wird die Musik das Leid in der Freude und die Freude im Leide ausdrücken können und ausdrücken sollen; nicht aber das eine Wort freudvoll, das andre leidvoll zu betonen haben. Der musikalische Ausdruck läßt hierin den sprachlich poetischen weit hinter sich, und die Musik, wo sie nicht eben bloß declamatorisch, bloß wortbetonend ist, wird immer die Poesie sich unterordnen. Der Wortausdruck hat an den musikalischen keinen andren Anspruch geltend zu machen, als den, daß er nicht verletzt werde durch unverständige, widersinnige Betonung; nicht aber, daß der musikalische in alle seine Einzelheiten eingehe und sie mit Tönen auszudrücken suche: denn die Musik betont den Gefühlscomplex, der in den Worten enthalten, nicht die Worte selbst.“ Vielfach kommt der tiefsinnige Denker in seinen Briefen auf diesen für das Verständnis des tonkünstlerischen Schaffens so wichtigen Punkt zurück. Er meint von allem an dem Wortlaut klebenden Gesang: „Das heißt in Musik setzen, wie es die Uhrmacher verstehen, wenn sie sagen: eine Uhr in Oel setzen, wo jedes Zäpfchen mit Oel betupft wird. Die Worte sollen aber in Musik gesetzt werden, wie man einen Fisch ins Wasser setzt, aus dem trockenen, absondernden Verstandeselement in das vermittelnde, flüssige Gefühlselement.“ Was nun Gluck betrifft, so muß gewiß, wie sehr seine blinden Bewunderer sich auch dagegen sträuben, die unbefangene Betrachtung eingestehen, daß er sich bisweilen mit jener nüchternen Correctheit des Ausdrucks

begnügt, der es lediglich um die sinngemäße Declamation des Textes zu thun gewesen. Namentlich breitet sich derartige musikalische Rhetorik überall aus, wo vom Librettisten das Drama preisgegeben worden. Die Phantasie unsres Meisters war nicht reich und beweglich genug, um gehaltlose Verse und Situationen mit freundlichem Tonspiel auszufüllen und zu beschönigen. Sie bedurfte, um sich zu bethätigen, sehr bestimmter poetischer Anregungen. Wo diese aber sich ihr darboten, da hat sie ihre Gebilde nicht aus dem Tonfall der Worte, sondern aus dem Urborn der Empfindung, aus den tiefverborgenen Quellen geschöpft, deren leisem, geheimnisvollem Rauschen der von seinem Gegenstand ergriffene Dichter gelauscht. Wäre es anders, nimmermehr hätte dann Gluck grade einigen seiner schönsten, ausdrucksreichsten Melodien den ursprünglichen Text abstreifen und ihnen einen neuen unterlegen können. Sehen wir uns doch einmal die Hadesscene im Orpheus, den dritten Act der Armida, die Arien der Taurischen Iphigenia, des Pylades auf die Richtigkeit des vom ästhetisirenden Vorredner der Alceste gebrauchten Bildes an. Alle jene Stücke sind keineswegs nur Uebermalungen der poetischen Vorlagen, sondern unendlich mehr, nämlich völlige Neugestaltungen des in den Worten kundgethanen, oder sagen wir lieber des durch diese grauen, blutlosen Schatten der warmen, lebendigen Innerlichkeit nothdürftig angedeuteten Stimmungsgehaltes. Von einer Unterscheidung zwischen Zeichnung und Colorit kann hier einzig innerhalb der Musik selbst die Rede sein und zwar in dem Sinne, daß die Singstimme vorzugsweise Trägerin der ersteren, das Orchester der Hauptfactor des letzteren ist.

Beide, Revolution und Reformation, wollen an die Stelle der vorgefundenen Wirklichkeit etwas Besseres setzen, jene durch den gewaltsamen Bruch mit allem Bestehenden, diese

durch die Beseitigung der herrschenden Misbräuche und die eifrige Pflege der von ihnen überwucherten gesunden Lebenskeime. Ein starker polemischer Zug regt sich auch in jedem echten Reformator. Seine ganze Seele ist voll hoher, siegesgewisser Streitfreudigkeit. An dem von ihm gegen die überlieferten Formen und Satzungen geführten Kampfe pflegt auch der Blick der Zeitgenossen ausschließlich zu haften. Wie Luther ungleich lauter betont, was ihn von der alten Kirche getrennt, als die Punkte, in denen er mit ihr übereingestimmt, ebenso hat Gluck bei zahllosen Gelegenheiten sich aufs Unumwundenste von der die Oper beherrschenden neapolitanischen Schule losgesagt, deren unvergängliche künstlerische Schöpfung, die schöne, fließende Gesangsmelodie er doch weit entfernt gewesen, preiszugeben. Man macht gemeinhin keine großen Worte von einem wohlgesicherten Besitz, ja die Meisten sind sich seiner kaum bewußt. Bloß an die Dinge, die wir erstreben, klammern sich unsre Gedanken. Kann es darum Wunder nehmen, daß der Meister, welcher das von den Dichtern, Componisten, Primadonnen, Castraten mishandelte Drama zu Ehren gebracht, statt buntscheckig zusammengeflickter Puppen lebendige Menschen, statt solfeggirender Kehlvirtuosen poetisch angelegte und einheitlich durchgeführte Charaktere auf die Gesangsbühne gerufen, mit schneidiger Einseitigkeit immer nur seinen Gegensatz zu den italienischen Kunstgenossen hervorgehoben! Er selbst giebt uns von seinem Verhalten bei der Arbeit die folgende Schilderung: „Zuerst gehe ich immer jeden Act einzeln durch, sodann das ganze Stück. Den Plan der Composition entwerfe ich, wenn ich mitten im Parterre sitze (es ist das natürlich bloß bildlich gemeint und soll heißen, daß die Bühne, die Darsteller, das Publikum vor dem geistigen Auge des schaffenden Künstlers gestanden). Bin ich einmal mit der Composition des Ganzen und mit

der Charakteristik der Hauptpersonen im Reinen, so betrachte ich die Oper als fertig, obgleich ich noch keine Note niedergeschrieben habe. Diese Vorbereitung kostet mich aber auch gewöhnlich ein ganzes Jahr, und zieht mir nicht selten eine schwere Krankheit zu." Aehnliches wird von Lully berichtet, der keinen einzigen Ton niedergeschrieben, ehe er den vollständigen Text auswendig gewußt. Rühmten sich einst die Florentiner Akademiker, die Schöpfer der Oper, einer edlen Verachtung der Musik, so sind uns manche nahezu gleichlautende Aeußerungen Glucks überliefert. Jene dachten dabei an den zu ihrer Zeit allein für künstlerisch berechtigt geltenden polyphonen Satz, diesem lag das bloße dem genußsüchtigen Ohre schmeichelnde Tonspiel im Sinne. Eine von seinem Schüler Salieri componirte Scene gab er mit dem Bemerken zurück: sie röche nach Musik. Bekannt von ihm ist der Ausspruch, er suche bei der Arbeit vor Allem zu vergessen, daß er Musiker sei. Hüten wir uns jedoch, dergleichen geistreich zugespitzte Worte buchstäblich zu nehmen. Was er mit ihnen gemeint, sagen uns am besten die Thaten des Tondichters. Nicht der Musiker sollte an diesen keinen Theil haben, sondern der rein handwerksmäßige Musikant, der um das Drama unbekümmerte geist- und charakterlose Notenschreiber. Wohl trug der Meister kein Bedenken, eine Menge hergebrachter Regeln der Wahrheit des Ausdrucks zum Opfer zu bringen, aber das innerste Lebensprincip aller Kunst, das in der Schönheit, in der Eurythmie der Form waltende Causalitätsgesetz, ohne welches das Tonreich in lauter wirr durcheinander schwankende Klänge zerfließen würde, hat er mit unverbrüchlicher Treue gewahrt. Alle echten Kundgebungen des Genius haben nicht nur die ihrer Zeit eigenen Misbräuche und Verirrungen siegreich bekämpft, sondern sie sind ewige Wahrzeichen in der Welt des Geistes, nach jeder Seite hin

vor Täuschungen und Fehltritten behütend. Für die Gegenwart haben die Gluck'schen Schöpfungen eine wesentlich andre Bedeutung wie für die Periode, in welcher sie entstanden. Während man früher ihren specifischen Charakter in der Bestimmtheit des Ausdrucks erblickte, erscheinen sie uns als Muster formeller Abgeschlossenheit und einheitsvoller Gliederung. Was wir vor Allem aus ihnen zu lernen haben, ist nicht zunächst, wie in der Oper das Drama zu seinem Recht gelange, sondern wie in ihr die Würde und Reinheit der Tonkunst bewahrt bleibe. Wenn den künstlerischen Bestrebungen des achtzehnten Jahrhunderts keine Gefahr näher lag als die, im engsten Anschluß an eine von Geschlecht zu Geschlecht forterbende Ueberlieferung, zuletzt in den leersten, oberflächlichsten Formalismus zu verfallen, so sind wir im Begriff, in das umgekehrte Extrem hineinzugerathen, in einen formlosen, der Laune und Zerfahrenheit des subjectiven Beliebens ohne Widerstand sich preisgebenden Realismus.

Ferdinand Hiller (Künstlerleben) bemerkt durchaus zutreffend: „Man ist gewohnt, in Gluck einen Componisten zu sehen, der sich von der musikalischen Musik, wenn ich so sagen darf, abwendete, um vorzugsweise durch declamatorische und dramatische Anwendung derselben zu wirken. Das ist jedoch nur wahr in seinem Verhältnis zur damaligen italienischen Opera seria, deren zur Schablone gewordene Formen er abschüttelte — es ist aber gänzlich falsch in Beziehung auf seine Vorgänger an der französischen Oper. Diesen gegenüber ist er der echt vocale, melodische, formgewandte Meister — nicht durch das, was er, weil es ihm widersinnig erschien, in der damaligen fast allgemein giltigen Schreibweise der Italiener vermied, nein, durch das, was er von der Schönheit ihrer Gesänge beibehielt, gewann er den Sieg über seine Vorgänger. Daß er aber mit diesen musikalischen

Vorzügen die tiefe Auffassung des wesentlich Dramatischen so vortrefflich zu vereinigen wußte, machte ihn geeignet, auf ein französisches Publikum eine so außerordentliche Wirkung auszuüben.“ Gluck hat die bis dahin getrennten Hälften des musikalischen Dramas, die leibliche und die geistige verbunden und solchergestalt die Grundlage für die ganze weitere Entwickelung der Gattung gewonnen. Den Werth der Werke, in denen die Vereinigung sich vollzogen, kann die vor Allem das Verhältnis zu den Vorgängern ins Auge fassende kunstgeschichtliche Betrachtung kaum hoch genug anschlagen. Etwas anders liegt freilich die Sache, wenn wir den historischen Maßstab mit dem rein ästhetischen vertauschen, nach der Stärke des Eindrucks fragen, den diese Opern auf das Empfinden des heutigen Geschlechts üben. Ihr Schöpfer braucht sicherlich, was das einträchtige Zusammenwirken von Drama und Musik betrifft, den Vergleich mit keinem einzigen seiner Nachfolger zu scheuen, aber bei manchem von ihnen hat sich doch der letztere Factor, unbeschadet der Gemeinsamkeit, noch weit freier und voller bethätigt. Nicht reich und leicht strömte unsrem Meister die Erfindung. Schon die Beschaffenheit seiner fast ausschließlich der antiken Welt entlehnten Stoffe deutet auf die Grenzen seines productiven Vermögens. Gegenüber diesen alten Göttern und Heroen, die doch nicht Fleisch von unsrem Fleische und Geist von unsrem Geiste sind, mögen wir wohl mit Mephistopheles (Phorkyas) ausrufen:

Höret allerliebste Klänge,
Macht euch schnell von Fabeln frei!
Eurer Götter alt Gemenge
Laßt es hin, es ist vorbei.
Niemand will euch mehr verstehen,
Fordern wir doch höhern Zoll:
Denn es muß von Herzen gehen,
Was auf Herzen wirken soll.

Gluck hat den beredtesten Ausdruck für das Erhabene, Heroische, Pathetische, für das gebieterische Wort des Priesters, des Herrschers, den Opfermuth hochsinniger Liebe und Freundschaft, den Aufschrei gekränkten Stolzes, kurz für alle echte Vornehmheit und Größe. Das Odi profanum vulgus ist seinen Gestalten aufgeprägt. Sie zwingen zur Bewunderung, stehen uns jedoch meist zu fern, um wirkliches Mitgefühl zu wecken. Ihrer edlen, aber keineswegs reich entfalteten Schönheit fehlt mit wenigen Ausnahmen der herzgewinnende Zauber der Anmuth. Ueberlebensgroß angelegt und ausgeführt, haben sie mit den Leiden und Freuden staubgeborener Wesen nur wenig gemein. Lediglich den idealen Aufschwung der Liebe, nicht deren sinnliche Gluth künden uns die Töne des Meisters. Er selbst glaubte zwar der den fünften Act der Armida eröffnenden Scene eine so wollüstige Färbung gegeben zu haben, daß er deshalb für seine ewige Seligkeit fürchtete. Allein wie ehrbar und gemessen geht es in diesem Zwiegesang: „Armide, vous m'allez quitter" her, der wahrlich die Musik nicht Lügen strafen würde, hätte sie auch ein feierliches Gelübde der Keuschheit abgelegt. Glucks Melodik und Harmonik bewegt sich in so engen Grenzen, daß wir immer von Neuem den nämlichen Wendungen begegnen. Die Arien und Recitative sind vorwiegend vom Streichquartett begleitet, während die Blasinstrumente zumeist nur für die Charakteristik verwandt werden. Noch ruhte in der Zeiten Schoße die klassische Symphonie, aus deren eigenstem Wesen eine unerschöpfliche Fülle von Farben und Gestalten dem Opernorchester zuströmen sollte. Endlich, und das ist die Hauptsache, wirklich mehrstimmige Gesänge bekommen wir, abgesehen von den Chören, nur ausnahmsweise zu hören. Wo die Situation ein Duett, Terzett, Quartett gestattete, ja sogar forderte, löst sich gemeinhin Alles in

ein Nacheinander von Reden und Gegenreden auf. Der gleichmäßig dröhnende Kothurnschritt dieser endlosen Recitative wirkt um so ermüdender, da auch in den Arien die langsamen Tempi und die graden Zeitmaße bei Weitem vorherrschen. Nicht nur im musikalischen, sondern vornehmlich auch im dramatischen Betracht ist die lebendige Polyphonie das herrlichste von allen auf der Gesangsbühne zur Anwendung gelangenden Darstellungsmitteln. Die gesprochene Comödie und Tragödie hat nichts Aehnliches aufzuweisen, denn hier entartet jede vielstimmige Kundgebung zu wüstem, schönheitsfeindlichem Geschrei. Lediglich von der Harmonie der Töne umfangen, können mehrere Personen gleichzeitig in ästhetisch berechtigter Weise zu Worte kommen, sei es nun, daß sie in der einhelligen Bekräftigung des nämlichen Gefühls sich vereinigen, oder dessen verschiedene Schattirungen, oder endlich ganz entgegengesetzte Empfindungen zum Ausdruck bringen. Beispiele der letzten in eminentem Sinne dramatischen Art sind das Quartett im Don Juan, das Terzett und Quartett im zweiten Act des Fidelio. Alles in Allem genommen darf man wohl behaupten, daß die Gluck'sche Oper mit ihren heldengroßen, aber marmorkühlen, keineswegs das menschliche Wesen nach jeder Richtung hin umfassenden und erschöpfenden Charakteren zu der warmen Lebensfülle, dem überquellenden Gestaltenreichthum der Mozart'schen wie die griechische Tragödie zur Bühne Shakespeares sich verhält.

Zwischen dem Orpheus und der Taurischen Iphigenia liegt ein Zeitraum von siebzehn Jahren. Es bleibt noch übrig, auf jedes einzelne der in diese Periode fallenden Hauptwerke einen raschen Blick zu werfen. Die von ihnen beschriebene Bahn bildet keine grade, sondern eine geschwungene, zuerst immer weiter von der alten Opera seria ablenkende, dann aber sich derselben wiederum nähernde Linie. Wir

werden sehen, daß die rückläufige Wendung nach der Iphigenia in Aulis eingetreten. Wie sehr auch Orpheus die Zeitgenossen überrascht und befremdet, er steht doch noch wesentlich auf dem Boden der italienischen Oper. Ihr Einfluß beherrscht und erfüllt den letzten Act gänzlich, tritt aber auch in den beiden andren sinnfällig zu Tage. Die Sage von Orpheus, dieser Verkörperung süßen, wunderkräftigen Gesanges, liegt bereits einer der ältesten Opern der Euridice von Peri zu Grunde, und hat dann immer von Neuem den Blick der Librettisten und Componisten auf sich gezogen. Selber die unwiderstehliche Macht der Töne feiernd, schien sie vorzugsweise geeignet, wiederum von diesen ergriffen und verherrlicht zu werden. Grade an ihr können wir aber deshalb aufs Deutlichste gewahren, daß die Verwendbarkeit eines Stoffes für die Gesangsbühne keineswegs allein von seinem musikalischen Gehalt abhängt. Wenn uns in dem Gluck'schen Werk nur eine einzige wirklich dramatische Scene begegnet, so trägt der Text die Schuld. Um für drei Acte auszureichen, mußte die Handlung künstlich gereckt und verschleppt werden. Ihr Held und der Chor sind die einzigen activen Gestalten, Euridice und Amor thatlose Nebenfiguren. In dem Conflict zwischen jenen Beiden, in dem Kampf des Sängers mit den grimmen Hadeswächtern gipfelt darum die Oper. Hier offenbart sich aber auch der Genius des Meisters in seiner ganzen Macht und Größe. Edelste musikalische Schönheit mit schlagkräftigster Bedeutsamkeit des Ausdrucks verbindend, gehört diese erste Hälfte des zweiten Acts zu dem Herrlichsten, das je in Tönen gedacht und gedichtet worden. Von unbeschreiblicher Wirkung ist schon der Gegensatz zwischen der weichen, milden Altstimme und den finsteren, wuchtigen Chormassen. Während die jener zugewiesenen Melodien aus dem reinsten, süßesten Wohllaut geformt sind,

haben wir die Empfindung, als ob vor diesen, dem Entsetzen, das sie im Munde tragen, wie vor dem Medusenhaupt alles Lebendige erstarren müßte. Rousseau meinte, daß man bei jeder Wiederholung des furchtbaren „no!“ sich des Zitterns nicht erwehren könne. Immer beweglicher fleht der Sänger, bis endlich die sanfte, aber unwiderstehliche Gewalt seiner Töne den Sieg gewonnen, den Zorn der Unterirdischen entwaffnet hat. Gleich bewunderungswürdig ist auf der einen Seite die Steigerung von leiser, demüthiger Bitte bis zur höchsten thatkräftigsten Energie des fest auf sein Ziel gerichteten, jedes Hindernis brechenden Willens wie auf der andren der allmähliche Uebergang von erbarmungsloser Härte zu menschlichem Mitgefühl.

Zu den genialsten Nummern der Partitur gehören ferner mehrere, die pantomimischen Vorgänge auf der Bühne geleitenden Sätze, namentlich der Furientanz und der Reigen seliger Geister. Die ausdrucksvolle Sprache der Instrumente scheint bereits anzukündigen, zu welcher Höhe das charakteristische Vermögen des Orchesters unter den Händen der späteren Wiener Meister sich entwickeln sollte. Wem käme nicht bei der Schilderung der elysäischen Gefilde das Adagio aus der Pastoralsymphonie in den Sinn! Gluck gönnt überhaupt in seinen Opern nach dem Vorbild Lullys und Rameaus dem Tanz breiteste Entfaltung. Wie hoch er diese Kunstgattung gehalten, bezeugt auch das von ihm 1761 componirte Ballet Don Juan, dem Mozart für die Behandlung des nämlichen Stoffs einige Züge entlehnt hat. Fast den ganzen ersten Act des Orpheus füllt die Klage um die Dahingeschiedene. Die von feierlichem Posaunenklang begleiteten Trauerchöre, aus denen dreimal der Schmerzensruf des Gatten: „Euridice“ hervorbricht, seine in Thränen getauchte Arie sind aus der lebendigsten Anschauung, dem innersten Kern der Situation geschöpft. Trotzdem können sie uns nicht über

den Stillstand des Dramas hinwegtäuschen. Und noch weit peinlicher empfinden wir den gänzlichen Mangel an Handlung im dritten Act, der, abgesehen vom Verzicht auf die Coloratur, durchaus das Gepräge der alten Opera seria zeigt. Aus seinem gesungenen Rococo hebt sich einzig die süße liebliche Arie „Che faro senza Euridice“ bedeutsamer hervor. Es heißt über sie in der Vorrede zu „Paris“: „Nähme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionettentheater werden.“ Ich habe die erste Bekanntschaft des Orpheus im Concertsaal gemacht. Wenn dem damals empfangenen Eindruck die späteren Darstellungen auf der Bühne nur verhältnismäßig wenig hinzufügen konnten, so liegt der Grund in dem oratorienhaften Charakter des Textes, der sich der Musik bis zu einem gewissen Grade mitgetheilt. Von unangetasteter Schönheit, fest und fleckenlos wie edelster Marmor muß das Organ sein, auf das Gluck für die Repräsentation des Orpheus gezählt. Die leiseste Unruhe des Tones, die kleinste Schwankung der Intonation, selbst die geringfügigste Klangverschiedenheit der einzelnen Register, sie zerstören unrettbar die Harmonie des Gesammteindrucks. Zumeist hieraus erklärt sich, daß in unsren Tagen das Werk nur äußerst selten vor dem Publikum erscheint. Johanna Wagner war auf der Berliner Hofbühne die letzte berufene Vertreterin der Titelrolle. Daß Gluck diese nachträglich für den Tenor umgeschrieben, wurde schon angeführt. Mit dem quellenden, schwermüthig umflorten Klang der Altstimme hat er aber seiner Schöpfung einen wesentlichen Theil ihres ursprünglichen Zaubers abgestreift. Bei Hanslick (Die moderne Oper, S. 3) findet man eine genaue Vergleichung zwischen dem italienischen Original und der französischen Bearbeitung.

Wie Orpheus so gehört auch Alceste zu den Lieblingsgestalten des älteren Musikdramas. Sie war unter Andrem von Händel, der seinen Admet in London 1727 aufgeführt und schon 1673 von Lully auf die Bühne gebracht worden. Weit enger als alle Vorgänger hat sich Calzabigi der Tragödie des Euripides angeschlossen. Er sollte hier von Neuem die Einfachheit, Keuschheit, Vornehmheit bewähren, die er in unausgesetztem Verkehr mit den Griechen und Römern sich zueigen gewonnen. Seine Gebilde — schon die Betrachtung des Orpheustextes hat es uns gesagt — verzichten freilich auf jeden rascheren dramatischen Fortschritt, auf alle reichere Mannigfaltigkeit und kräftigere Bestimmtheit der Charakteristik. Auch bei der Alceste hielt deshalb Gluck, bevor er sie den Parisern darbot, eine Umarbeitung für nothwendig. Diese pflegt (im Gegensatz zum Orpheus, den die deutsche Bühne nur in seiner ursprünglichen Gestalt kennt) heutigen Tages überall den Aufführungen des Werks zu Grunde gelegt zu werden. Die wichtigsten nachträglichen Veränderungen bestehen in der einheitlicher zusammengefaßten scenischen Entwickelung, in dem Versuch, der gänzlich hinfälligen Partie des Königs einigermaßen aufzuhelfen, endlich in der wenigstens äußerlich die Handlung belebenden Einführung des Herakles. Sehr treffend bemerkt Gustav Engel (in der Vossischen Zeitung 1882): „Wenn die Darstellung des Ethischen der höchste Zweck des Dramas ist, so wäre Alceste eine der vollendetsten Offenbarungen des dramatischen Princips; aber es ist daran zu erinnern, daß die Macht des Sittlichen sich auch in der Selbstzerstörung des Unsittlichen und in den unendlich vielen Mischungen, die in dem Verhältnis des Sittlichen zum Unsittlichen liegen, bewährt, daß das Drama, wenn es ein Spiegel der Welt sein soll, auch diese Seite in sich aufzunehmen hat und daß es eben dadurch

erst der reichen Fülle und charakteristischen Mannigfaltigkeit sich bemächtigt, welche dem geistigen Wesen des Menschen Lebensbedürfnis ist. Grade das einseitig Ethische ist der Mangel der Alceste, aber ein bei dem Begründer des musikalischen Dramas nothwendiger Mangel, denn in irgend einem Werke mußte er das höchste Princip, das ethische, in seiner ganzen Einseitigkeit aussprechen." Die engen geschwisterlichen Beziehungen zwischen Orpheus und Alceste treten gleich auf den ersten Blick zu Tage. Treueste Gattenliebe, die, um dem grimmen Thanatos seine Beute zu entreißen, selbst vor den Schrecken des Hades nicht zurückbebt, ist hier wie dort das Alles beherrschende Leitmotiv. Beide Sagen gehören zu den schönsten, die uns das Alterthum überliefert. Mit ihrer quellenden Gemüthsfülle, ihrer ethischen Weihe fassen sie uns so recht ans Herz. Keine mythologische Umhüllung, kein Wechsel der Zeiten vermag den Reichthum und Adel des in ihnen lebenden und webenden, echt menschlichen Empfindungsgehaltes anzutasten. So schwer nun aber auch dieser Vorzug ins Gewicht fällt, ihm gesellen sich doch mancherlei verhängnisvolle Misstände bei, die großentheils durch die Natur der Aufgabe mit Nothwendigkeit bedingt waren. Im Orpheus wie in der Alceste bleiben wir von Anfang bis zu Ende in den nämlichen Stimmungskreis gebannt. Drei Acte hindurch dreht sich die gesammte Handlung lediglich um den Entschluß zur Rettung und um dessen Ausführung. Was sich unter unsren Augen zuträgt, ist kein Kampf der Menschen mit ihres Gleichen, sondern ein den Willen der Götter wendendes Opfer. Das ganze psychologische Interesse wird auf ein einziges Haupt gehäuft, alle Andren thun nicht viel mehr als Statistendienste. Zwar erscheint in unsrer Oper noch ein zweiter Retter in der Person des Herakles, seine That ist aber innerlich werth- und bedeutungslos. Er vertritt ledig-

lich den Deus ex machina, steht außer allem organischen Zusammenhang mit seiner Umgebung. Grimm hat nicht durchaus unrecht, wenn er boshaft genug bemerkt, „so lang die Oper ist, so kurz ist der Inhalt, und diese außerordentliche Einfalt ist ohne Zweifel ein ganz neues Verdienst auf einer Bühne, auf der man bisher nur durch die fortreißende Folge der merkwürdigsten und mannigfaltigsten Situationen glaubte gefallen zu können. Dieses Gedicht ist mit solcher Geschicklichkeit angelegt, daß die Theilnahme in bewunderungswürdigster Stufenfolge vom ersten Auftritt bis zum letzten abnimmt. Admet ist im zweiten Aufzuge so flach, so lächerlich, daß man sich den Antheil nicht verzeihen kann, den man ihm im ersten geschenkt; der ganze dritte Aufzug ist nichts, als eine frostige Wiederholung des zweiten."

Mit genialem Griffe hat Gluck den innersten poetischen Gehalt des ihm dargebotenen Stoffes erfaßt und in Sang und Klang zu einem höheren Leben erweckt. Es konnte gewiß nicht der Musik erspart bleiben, für die Fehler des Textes zu büßen. Sie gemahnt an ein schweres, breites, feierliches, ununterbrochen in leisen Variationen um sein Thema sich drehendes Adagio. Von Haus aus müssen wir auf einen der mächtigsten Factoren der Gesammtwirkung, auf den Reiz des Wechsels und der Gegensätze verzichten. Trotz des in der Widmung der alten Opera seria hingeworfenen Fehdehandschuhes treten doch ihre Grundformen durchweg deutlich zu Tage, aber ein neuer Geist ist in sie eingezogen. Bewunderungswürdige Kraft und Wahrheit des Ausdrucks wohnt den Recitativen inne. Mit ihrer maßlosen Ausdehnung fordern sie freilich vom Hörer eine heutigen Tages ungemein seltene Tugend: Geduld. Abgesehen von den Chören — einige unter ihnen zählen zu den herrlichsten ihrer Art — begegnet uns in der ganzen Partitur kein mehrstimmiges

Gebilde. In diesem endlosen Strom der Monodie sind selbst die paar mageren Terzen und Sechsten, zu denen Admet und Alceste sich vereinigen, eine wahre Erfrischung für das nach Zusammenklang lechzende Ohr. Daß die vom Meister sonst gewöhnlich verschmähten Posaunen mit ihren weihevollen Tönen die Handlung geleiten, empfindet man bei der im Instrumentalcolorit waltenden haushälterischen Sparsamkeit um so dankbarer. Die Ouvertüre, in deren auf dem Dominant-Accord ausklingenden Schluß das Volk mit dem Bitt- und Klageruf: „Rettet den Vater des Landes, ihr Götter!“ einfällt, bezeichnet gegenüber allen älteren Stücken der Gattung einen bedeutsamen Fortschritt, denn zum ersten Male hat hier das folgende Drama seinen gewaltigen Schatten in den Prolog des Orchesters geworfen. Dieses bringt uns nur trübe, gramerfüllte Bilder vor die Seele, lauter Nachtgestalten aus den stygischen Regionen. Mit dem nämlichen Einsatz, derselben charakteristischen Gebärde des Rhythmus beginnt die Ouvertüre zu Alceste und die zum Don Juan. Auch die Tonart D-moll ist beiden gemeinsam. Auf Alles, was dann der Tempelscene vorangeht, darf man ein Lieblingswort Glucks anwenden. So oft in einer Oper die Musik nicht unwiderstehlich die Hörer mit sich fortriß, pflegte er zu sagen: ma questo non tira sangue. Die zweite Hälfte des Actes ist von gewaltigster Wirkung. Mit dem hier angeschlagenen Ton religiöser Weihe, milder, priesterlicher Würde und Hoheit war der Bühne ein ganz neues, rein ideales Ausdrucksgebiet gewonnen. Man gewahrt deutlich das Vorbild, durch welches die ergreifendsten Sätze des Idomeneo und der Zauberflöte angeregt worden. Auch die Orakelstimme hat bei Mozart mächtigen Widerhall geweckt. Sie klingt uns, jedem Ohre vernehmbar, in der Kirchhofsscene des Don Juan aus der steinernen Brust der Reiter-

statue entgegen. Erst im Tempel des Apollo kommt der Charakter der Alceste zu voller Erscheinung; mit ihrer leidverklärten Innigkeit und ihrer heldenhaften Größe giebt sie sich als Blutsverwandte der Beethoven'schen Leonore zu erkennen. Um die Stirn des liebenden, opfermuthigen Weibes schlingt die Arie: „Götter der Nacht“ den Lorbeer. Tänze, wie sie seit jeher in der großen französischen Oper heimatsberechtigt waren, eröffnen den zweiten Act. „Unter dem gedankenlosen Schwarm der Herumhüpfenden (sagt A. B. Marx) war irgendwo Ein seelbegabtes Wesen, und das ward überschlichen von banger Ahnung. Eine einsame Flöte führt den Tanz aus, dazu singt Alceste ihr geheimes Leid. Die Soloflöte wird in der tieferen Octave von der mundverschlossenen Bratsche wie von ihrem Schatten begleitet. Geigen und Baß tragen in langen Tönen und Bindungen die Melodie; es sollte Freude sein, aber der Aufschwung konnte nicht gelingen. Dazu nun Alcestes Gesang: „O Dieux, soutenez mon courage.“ Die erschütterndsten Herztöne erheben in diesem, von den überaus lieblichen, aber ebenso beklommenen wie anmuthigen Frauenchor: „Bekränze dich mit frischen Rosen“ eingerahmten Arioso ihre Klage. Auch die erste Hälfte des dritten Actes enthält noch eine Reihe herrlicher Sätze: die ebenso rührenden wie hochsinnigen Monologe Alcestes und den auf dem einen Tone F liegenden, von den mannigfaltigsten Wendungen der Harmonie umwogten Chor der Todesgötter, dem Charons unterirdische Stimme antwortet.

Iphigenia in Aulis steht von sämmtlichen Werken Glucks am meisten unter dem Einfluß der französischen Vorgänger. Wir haben gesehen, daß schon Burney auf die nahen Beziehungen zu Lully und Rameau hingewiesen. Ueberwog in den Texten zu Orpheus und Alceste das epische Element, so war diesmal der Stoff ungleich dramatischer geartet. Er

bot dem Componisten eine bewegte Handlung, eine Mannigfaltigkeit scharf umschriebener Charaktere und tragischer Conflicte. Nicht die Euripideische, sondern die Racine'sche Dichtung liegt dem Libretto des Bailli du Rollet zu Grunde. Daß derselbe verständig und mit Geschick zu Werke gegangen, wird man ohne Weiteres zugeben müssen. Er hat unter den Motiven aufgeräumt, eine Anzahl von Nebenpersonen beseitigt, rhetorische Ergüsse gekürzt und zusammengezogen, Erzähltes in Geschehenes verwandelt, durchweg für Einfachheit und Anschaulichkeit gesorgt. Das Muster eines Operntextes werden wir jedoch schwerlich in seiner Arbeit erkennen. Ist das Lyrische der Urborn aller Musik, so haftet dem hier kundgethanen Empfindungsgehalt zu viel Conventionelles an, um nicht den Strom der Töne mannigfach zu hemmen und zu erkälten. Das höfische Wesen der französischen Bühne, welches dem Racine'schen Original seinen Stempel aufgeprägt, wollte und konnte der Librettist nicht tilgen. Es sind, um eine bereits von Marx und von Jahn gemachte Bemerkung zu wiederholen, Griechen in der Robe und Frisur, Monseigneur Achille und Princesse Iphigénie betragen sich mit aller Courtoisie und Galanterie, das höchste Gesetz der künstlerischen Darstellung bleibt das Ceremoniell. Dazu kommt die wuchernde Fülle der Arien und Recitative, die äußerst geringe Zahl der mehrstimmigen Gesang fordernden Scenen. Dem ersten wie dem zweiten Act fehlt ein eigentliches Finale, jener schließt mit einem mageren Duett, dieser mit einer Arie, beide erlöschen kraft- und wirkungslos.

Ordnet sich im Orpheus, in der Alceste das dramatische Princip noch vielfach den musikalischen Rücksichten unter, so ist es in der Aulidischen Iphigenia zum schärfsten, schneidigsten, einseitigsten Ausdruck gelangt. Man hat mit Recht die Knappheit und Gedrungenheit der Tonsprache, die Schlag-

fertigkeit der Rhythmen, die nicht bloß dem Sinn, sondern auch dem Klang der Worte aufs Engste sich anschmiegende Declamation hervorgehoben. Breiter entwickelte Sätze begegnen uns äußerst selten. Der Agamemnons Gattin und Tochter begrüßende Chor zählt fünf Takte, der bei der Kunde, daß Iphigenia geopfert werden solle, nur zwei, der der Thessalier neun, die erste Arie der Klytemnästra zwölf. In dem aufs Straffste gegliederten rhythmischen Gefüge überwiegt der stürmische Anapäst. Die Musik ist geistig und leiblich mit der Dichtung so innig verbunden, daß sie oft gradezu unverständlich wird, sobald an die Stelle des Urtextes eine Uebersetzung tritt. Spontini that einmal die Aeußerung: wie Gluck behandelten weder die Componisten noch sonst die Franzosen ihre Sprache; nur Talma habe gesprochen wie er. Meisterhaft ist die Charakteristik des zwischen gebieterischer Herrscherpflicht und zärtlicher Vaterliebe schmerzlich hin und her schwankenden Agamemnon, des unbeugsam auf den Rathschluß der Götter bestehenden Priesters, der stolzen, leidenschaftlichen Klytemnästra. In dem wild aufflammenden Pathos ihrer Arie: „Armez-vous d'un noble courage!", in dem Fluch, der dem Himmel seinen Blitz entreißen möchte, thut sich eine dämonische Natur kund, fähig einer Energie des Hasses, die nach mehr als einem halben Menschenalter das misachtete Mutterrecht in dem Blute des Gatten rächen konnte. Dagegen hat in der Gestalt der Iphigenia nur der unangetastete Adel ihres Empfindens, lediglich die reine Jungfrau, die zu jedem Opfer bereite Tochter glaubwürdige Erscheinung gewonnen, aber nicht ihre Liebe zu Achill, und der Letztere selbst ist ganz conventionell gehalten. Keine von allen Gluck'schen Opern, die zur lebendigen künstlerischen Habe des heutigen Geschlechts gehören, wehrt so spröde unsre unmittelbare Antheilnahme ab wie diese. Auf sie mag das Wort

des Meisters einigermaßen passen, er suche beim Componiren zu vergessen, daß er Musiker sei. Das ganze Werk hat etwas Skizzenhaftes, es verhält sich zu den ewigen Urbildern des gesungenen Dramas, zur Iphigenia auf Tauris, zum Don Juan, zum Fidelio wie ein gewaltiger Carton zu ausgeführten Wandgemälden. Nichts kann sich in ihm mit der Hadesscene des Orpheus, dem dritten Act der Armida, dem zweiten der Taurischen messen. Manche Strecken frostiger Rhetorik stellen unsre Geduld auf die Probe. Durch Glucks unmittelbare Nachfolger, der Romantiker neueren und neuesten Datums zu geschweigen, ist der Hörer an eine ganz andre Fülle der Farben und Gestalten gewöhnt. Um das ihn nicht selten überkommende Gefühl der Entbehrung zu beschwichtigen, muß er die Reflexion zu Hilfe nehmen, aus dem Vorrath seiner Bildung allerlei historische Perspectiven zu gewinnen suchen. Es bleibt aber immer ein misliches Ding, durch solche Gedankenarbeit den Wirkungen der Kunst den Weg zu bahnen. Die hervorragendste Nummer der Partitur ist der Prolog des Orchesters, nicht nur der Zeit nach die erste klassische Ouvertüre, sondern auch eines der vollendetsten Muster der Gattung, deren Wesen hier mit genialer Kraft und Sicherheit erfaßt und für alle Zukunft festgestellt worden. Einige Hauptmotive der Oper begegnen uns bereits in diesem instrumentalen Vorspiel, das gleich so vielen seiner Art unmittelbar in die erste Scene einmündet. Im Concertsaal bekam man es früher regelmäßig mit dem angeblich von Mozart, aber thatsächlich von dem Berliner Hofrath J. P. Schmidt herrührenden, über die Maßen spießbürgerlichen Zusatz zu hören. Einen würdigen Abschluß hat es von der Hand Richard Wagners empfangen, dem auch das hohe Verdienst gebührt, durch eine verbesserte Uebersetzung eine farbenreichere Instrumentation, allerlei Kürzungen und kleine Einschaltungen, wie

namentlich durch den anders gewandten Ausgang die ganze Oper den Bedürfnissen der modernen Bühne und des heutigen Publikums mit bewundernswerther Sachkunde und Feinfühligkeit angepaßt zu haben.

Armida hat vor den übrigen Gluck'schen Werken eine bewegtere scenische Mannigfaltigkeit, den Reiz des Wechsels und der Gegensätze voraus, auf den wir grade im Drama am wenigsten verzichten mögen. Das tragische Pathos behauptet nicht ununterbrochen die Herrschaft, auch für freundliches Tonspiel gewährt die Handlung breiten Raum. Im vierten Act und in einem großen Theil des zweiten schweigen die Stürme der Leidenschaft. Der Tassos Befreitem Jerusalem entlehnte, durchaus romantisch geartete Stoff deckt freilich zugleich die Grenzen sinnfällig auf, in welche die Erfindungs- und Gestaltungskraft des Meisters sich gewiesen sah. Zu wie manchen gewichtigen Einwendungen auch die Quinault'sche Dichtung durch die Häufung des Wunderbaren und das massenhafte Aufgebot von Nebenpersonen Anlaß giebt, poetischen, dem Ausdrucksvermögen der Musik in hohem Maße zusagenden Gehalt wird man ihr nicht absprechen können. Von dem Händels Rinald zu Grunde liegenden, denselben Gegenstand behandelnden italienischen Text unterscheidet sie sich aufs Vortheilhafteste. Dort eine lockere Reihe theils unmotivirter, theils alberner Situationen, planlose Zerfahrenheit in den äußeren Vorgängen wie in der Zeichnung der Charaktere, hier straffer, einheitlicher Zusammenhang, sicherster Fortschritt, wohlbedachte psychologische Entwickelung. „Sie behaupten, (so heißt es in einem von Gluck an seinen Freund Rollet gerichteten Brief) daß keine meiner Arbeiten jemals die ‚Alceste‘ übertreffen, ja, ihr nicht einmal gleich kommen werde: doch diese Prophezeihung unterschreibe ich noch nicht. ‚Alceste‘ ist eine vollständige Tragödie, und ich glaube, daß

ihr nicht viel zu ihrer Vollkommenheit fehlt. Sie können sich nicht vorstellen, wie vieler Schattirungen und Wendungen die Musik fähig ist und wie vielerlei Wege sie verfolgen kann. ‚Armida‘ ist im Allgemeinen von der ‚Alceste‘ so verschieden, daß man glauben sollte, beide Opern seien nicht von demselben Tonsetzer. Auch habe ich die wenige Kraft, die nach der ‚Alceste‘ mir noch übrig blieb, dazu angewendet, ‚Armida‘ zu beendigen. Ich habe darin gestrebt, mehr Maler und Dichter, als Musiker zu sein . . . . . Fast muß ich zittern, daß man ‚Armida‘ mit ‚Alceste‘ vergleichen wird — zwei so verschiedene Dichtungen, von denen die eine zu Thränen rührt und die andre wollüstige Empfindungen erweckt.“ Wie sehr täuschte sich der Meister über den eigensten Stimmungsgehalt seiner Musik, deren Hauptmangel grade darin liegt, daß die den Stoff durchtränkende Sinnlichkeit ihr nicht in Saft und Blut übergegangen. Sie hat keine Töne für den Alles verzehrenden Brand, den die naturgewaltigste unter sämmtlichen Leidenschaften entfacht. Die Liebe sollte erst bei Mozart — man denke an seinen Cherubin, an seine Elvira, an die sinnlich schwüle Arie des Monostatos — zu leibhafter Erscheinung gelangen, um dann mit ihrer Gluth die ganze moderne Oper, die romantische wie die realistische, zu durchdringen. Armidens Zaubergärten sehen den elysischen Gefilden im Orpheus zum Verwechseln ähnlich. Die Najade, Lucinde, Melisse, sie alle singen wie arkadische Schäferinnen, unendlich harmlos sind die von ihnen geübten Verführungskünste. Nachdem dieselben schon den Stoff zu einer Scene des zweiten Actes geliefert, breitet sie der vierte in doppelter Wiederholung aus. Der letztere, der den Zeitgenossen am meisten gefiel, das Werk bei der ersten Aufführung vor einem Fiasco gerettet, pflegt deshalb heutigen Tages zur Hälfte gestrichen zu werden. Dennoch liegt nach meinem Gefühl

ein das Gemüth freundlich bewegender Reiz in diesen verblaßten Partien. Es lebt und webt in ihrer den darzustellenden Inhalt kaum leise streifenden Allgemeinheit des Ausdrucks ein süß wehmüthiger Zauber der Kindlichkeit. Zurück lenken sie den Blick auf eine Kunst, die noch nicht vom Baum der Erkenntnis gegessen, der Alles, was ihren idealen Neigungen kein Genüge bot, zu wesenlosem Schein zerfloß.

Während die nach den Stilgesetzen der Plastik geformten Gluck'schen Charaktere sich unveränderlich gleich zu bleiben, selbst im gewaltigsten Affect ihre ruhige Größe und Vornehmheit zu wahren pflegen, vollzieht sich in Armidens Wesen eine seelische Wandlung. Immer mehr erwärmt und belebt sich das kalte, stille Marmorbild, das uns zuerst gegenübersteht. Die herbe, unnahbare, heldenhafte Jungfrau, die allmächtige Beherrscherin des Geisterreichs steigt herab von ihrer einsamen Höhe, um Lust und Weh der andren Erdentöchter zu theilen. Umsonst klammert sie sich an ihren Haß, an ihren Stolz. In das Herz, das starr und trotzig jeder weiblichen Regung sich verschlossen, zieht Mitleid, Liebe, zuletzt die Verzweiflung ein. Die Oper gipfelt im Finale des dritten Actes, einem jener monumentalen Gebilde, die, unberührt vom Strom der Jahre, alle Zeit herrlich bleiben wie am ersten Tag. Armida hat den Dämon des Hasses herbeigerufen, auf daß er den ihr gesammtes Denken, Empfinden und Thun mit süßem Zwange bestrickenden Zauber zerstöre. Der Unhold und sein furchtbares Gefolge dringen auf sie ein, aber machtlos prallen von ihrer Liebe die wilden Drohungen der grauenvollen Schaar ab. Es ist ein ähnliches Ringen wie in der Hadesscene des Orpheus. Welche erschütternde Kraft und Wahrheit des Ausdrucks in dem Chor der grimmigen Nachtgestalten, in dem ganz in Seufzer und Thränen aufgelösten Monolog der Jungfrau: O ciel, quelle horrible

menace! Wir vergessen bei diesen dem Urvermögen der Musik entströmten Klängen die frostige Allegorie des Textes, den massenhaft aufgehäuften Coulissenplunder, werden jener aus Furcht und Mitleid geborenen Weihe und Läuterung theilhaftig, durch die alle tragische Kunst ihre höchste Macht bethätigt. Zu den wirkungsvollsten Partien des Werkes gehören noch die zweite Hälfte des ersten Actes, der mit dem Erscheinen Aronts dramatisches Leben gewinnt, das Beschwörungsduett und die vom zartesten Duft und Schmelz des Instrumentalcolorits umflossene Schlummerarie des Rinald. Gegenüber der Aulidischen Iphigenia ist in der Armida die Seele alles Gesanges, die Melodie wieder mehr zu Ehren gekommen. Man erkennt in dem breiteren Wurf der meisten Sätze, in ihrem volleren musikalischen Fluß die allmähliche Ausgleichung des französischen und italienischen Opernstils.

Kein Andrer hat wie unser Meister das Land der Griechen mit der Seele gesucht. In der letzten und vollendetsten seiner fünf unsterblichen Schöpfungen, der Iphigénie en Tauride, sehen wir ihn auf den Boden zurückgekehrt, dem seine Phantasie ihre edelsten und kräftigsten Anregungen verdankt. Es ist gewiß mehr als ein freundliches Spiel des Zufalls, daß die beiden genialsten Werke, welche die moderne Kunst aus antikem Stoff geschaffen, den Gegenstand mit einander gemein haben. Nicht, als ob die Goethe'sche Iphigenie durch die Gluck'sche angeregt worden, aber unsre klassische Musik und unsre klassische Poesie mußten sich gleich unwiderstehlich zur Verherrlichung jener hellenischen Jungfrau getrieben fühlen, die mit der unerschöpflich reichen, ahnungsvollen Innerlichkeit ihres Wesens bereits in Tiefen des Gemüthes heimisch ist, welche dem Empfindungsvermögen des Alterthums sonst fast ganz verschlossen geblieben. Trefflich hatte, wie

bereits hervorgehoben worden, der Verfasser des Operntextes, Guillard, der dem Plan einer Tragödie von Guimond de la Touche gefolgt sein soll, in der Gestaltung der schon von Euripides auf die Bühne gebrachten Sage für den Vortheil des Componisten gesorgt. Dieser empfing vom Librettisten eine spannende, inhaltsschwere, aufs Anschaulichste gegliederte Handlung, scharf ausgeprägte, eigenartige, in die mannigfachsten Conflicte tretende Charaktere, endlich, was das Wichtigste ist, eine in jedem Betracht musikalisch geartete Dichtung, lauter Hergänge und Situationen in hohem Grade fähig, von der Sprache der Töne erfaßt und durchdrungen zu werden. Der Gegensatz zwischen skythischer Barbarei und griechischer Gesittung ist das Alles beherrschende dramatische Leitmotiv. Die eine kommt in dem finsteren, blutigen König und seinen wilden Horden, die andre in der hochsinnigen Iphigenia und ihren griechischen Genossinnen, wie in dem klassischen Freundespaar Orest und Pylades zu überzeugendster Erscheinung. Alle diese Gestalten liegen nicht nur völlig innerhalb des musikalisch-dramatischen Ausdrucksgebietes, sie entsprechen auch aufs Glücklichste grade dem Darstellungsvermögen Glucks. Während sie seine Vorzüge ins hellste Licht setzen, erscheinen ihnen gegenüber selbst seine Schwächen als Tugenden, der enge Modulationsumfang der Melodie und Harmonie als vornehme Würde und Gemessenheit, das karge Klangcolorit als keusche Enthaltsamkeit. Mußte der Componist den Liebesscenen in der Aulidischen Iphigenia und in der Armida die Beglaubigung schuldig bleiben, so war diesmal von der Handlung eine Leidenschaft gänzlich ausgeschlossen, der er nie die feurige Zunge zu lösen vermocht.

Was nur dem Meister an Kraft, Adel, Innigkeit der Empfindung zu Gebote stand, hat er der fern von der Heimat ihre Tage vertrauernden Tochter Agamemnons ins Herz

und auf die Lippen gelegt. Im gesammten Bereich der Oper begegnet uns kein idealer gearteter Frauencharakter. Ernste Hoheit und zarte Lieblichkeit, tragische Größe und ruhige Milde, priesterliche Weihe und echteste Weiblichkeit vereinigen sich hier zu einem Gebilde, das, unberührt vom Wechsel der Zeiten, durch die Fülle des Gehalts und die Reinheit des Ausdrucks stets die beseligendsten Offenbarungen der Schönheit in die Seele der Empfangenden hinübertragen wird, wenn ihm nur der für solche Vermittelung berufene Mund nicht fehlt. Am vollsten gewogen ist die erste Hälfte des Werkes. Das Recitativ, in welchem Iphigenia ihren furchtbaren Traum den Gefährtinnen erzählt, die daran sich schließende Arie sind unübertroffene Muster dramatisch bewegten Gesangs. Welch' schlagkräftiger Gegensatz zwischen diesen edlen Klängen und den nach Blut lechzenden Chören, den fratzenhaften Tänzen der Skythen. Die A-dur-Arie des Pylades strömt in den weichsten melodischen Wellenlinien dahin. Der bewunderungswürdigen Furienscene ist schon in andrem Zusammenhang gedacht. Als man einst auf den Widerspruch zwischen der rastlosen Unruhe des Orchesters und dem Friede und Erlösung athmenden Ausruf Orests: Le calme rentre dans mon coeur hinwies, versetzte der Componist mit großer Heftigkeit: Il ment, il ment! il a tué sa mère! Nach Marx deutet die unablässig leise nagende Bratsche auf den Wurm im Gewissen des Muttermörders. Der Dialog der Geschwister, die ohne einander zu erkennen sich gegenüberstehen, ist wieder ein Prachtstück ausdrucksvollen Recitativs. Sinnfällig spiegelt sich das wachsende Entsetzen ab, während in das Gemüth der priesterlichen Jungfrau die Kunde von dem Schicksal ihres Hauses Tropfen für Tropfen fällt und gleich tödtlichem Gift den Schlag ihres Herzens stocken macht. Das neu empfangene Weh faßt sich zusammen

und weint sich aus in der herrlichen Arie: O malheureuse Iphigénie. Sie hat, wie schon berichtet worden, ihren melodischen Grundstoff der achtundzwanzig Jahre früher geschriebenen Clemenza di Tito entlehnt, und zwar hier der Arie: Se mai senti spirarti sul volto, die auch für die den zweiten Act krönende Todtenklage um den vermeintlich dahingeschiedenen Orest das Hauptmotiv geliefert. Dasselbe war schon einmal in der Aulidischen Iphigenia bei der Begrüßung Klytemnästras und ihrer Tochter benutzt. In der Taurischen von C-dur nach C-moll, nach Es-dur und Es-moll fortschreitend, breitet es sich nicht nur viel weiter aus, sondern gewinnt auch eine tief tragische Färbung. Stets vernehmen wir aus Iphigenias Munde die Sprache eines Gemüthes, das auch noch im höchsten Schmerz die Herrschaft über sich bewahrt, das scheu, vornehm, schamhaft gleichsam bloß den geläuterten Reflex seiner Leidenschaft und nicht sie selbst in ihrer elementaren Leibhaftigkeit kundthut. Die eigenste Bedeutung des ganzen Werkes ist aber darin zu suchen, daß sich in ihm die harmonische Verschmelzung des italienischen und französischen Opernstils vollzogen. Von der oratorienhaften Breite des Orpheus und der Alceste ebenso weit entfernt, wie von dem zugespitzten dramatischen Realismus der Aulidischen Iphigenia, zwischen beiden die richtige Mitte haltend, stellt es sich uns als der erschöpfende Inbegriff, als die goldene Frucht aller von dem Meister während eines langen, gesegneten Lebens gesammelten künstlerischen Erfahrungen dar. Gluck zählte fünfundsechzig Jahre, als er die Taurische Iphigenia geschrieben, und den sänftigenden, ausgleichenden Einfluß des reifen Alters glaubt man durchweg in der Grundstimmung der mit entsagungsvoller Wehmuth gesättigten Musik zu erkennen. Sie ist mild und traurig wie ein schöner Herbsttag.

Keinen andren Tonkünstler haben unsre großen nationalen Dichter so einstimmig gepriesen wie Gluck: Den einzigen Poeten unter den Componisten nannte ihn Klopstock in einem an Gleim gerichteten Brief. Wieland rief aus: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines Gluck das große Werk der musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu Stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, gewirkt werden mußte. Künste, die der große Haufe bloß als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einsetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpirt worden: — ist ein großes und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem großen Unternehmen Alexanders und Cäsars, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Schicksal zu haben!“ In ganz ähnlichem Sinne sagt von ihm Herder: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der, diesen Trödlerkram werthloser Töne verachtend, die Nothwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musicus brüstet, daß die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und ließ, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuließ, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen.“ An einer andren Stelle heißt es: „Welch' ein andrer Geist war Gluck! Selbst wenn er für die Oper componirte, also das Sichtbare, das Spiel, und zwar selbst in Frankreich, wo auf Spiel zuletzt doch Alles ankam, begleiten mußte! — Hört seine Iphigenia in Tauris, auch eine heilige Musik!“ — Vom ersten Gewitter der Ou-

vertüre an bis zum letzten Hall des Chores: „nach Griechenland!“ ächzet und lahmt keine Note schillernd.“ Goethe sandte der gefeierten Sängerin Anna Milder-Hauptmann seine Iphigenia mit den sie begleitenden Versen zu:

„Dies unschuldvolle fromme Spiel,
Das edlen Beifall sich errungen,
Erreichte doch ein höh'res Ziel,
Von Gluck betont, von Dir gesungen.“

Schiller, der in Sachen der Musik äußerst wortkarg gewesen, berichtete an Körner: „Am Neujahrsabend wurde die Schöpfung von Haydn aufgeführt, an der ich aber wenig Freude hatte, weil sie ein charakterloser Mischmasch ist. Dagegen hat mir Glucks Iphigenia auf Tauris einen unendlichen Genuß verschafft. Noch nie hat eine Musik mich so rein und schön bewegt, als diese: es ist eine Welt der Harmonie, die grade zur Seele dringt und in süßer, hoher Wehmuth auflöst.“ Und fast zwanzig Jahre später, den 24. December 1800, schrieb er an Goethe: „Hier erwartet Sie die Iphigenia, von der ich alles Gute hoffe; ich war bei der gestrigen Probe, es ist nur noch wenig zu thun. Die Musik ist so himmlisch, daß sie mich selbst in der Probe unter den Possen und Zerstreuungen der Sänger und Sängerinnen zu Thränen gerührt hat. Ich finde auch den dramatischen Gang des Stücks überaus verständig; übrigens bestätigt sich Ihre neuliche Bemerkung, daß der Anklang der Namen und Personen an die alte poetische Zeit unwiderstehlich ist.“ Trefflich paßt grade auf unsren Meister der Ausspruch des hoch gestimmten Dichters: Kannst du nicht Allen gefallen durch deine That und dein Kunstwerk, mache es Wenigen recht, Vielen gefallen ist schlimm. — Gluck hat nie die Liebe der Massen besessen, weder zu seiner Zeit noch in unsren Tagen. Die Berliner

Bühne ist die einzige, die alle seine fünf unsterblichen Schöpfungen fort und fort zum eisernen Bestand ihres Repertoires gezählt. Diese treue Pflege, welche die Stadt Schinkels dem ihm geistig verwandten Meister widmet, bildet einen charakteristischen Zug in ihrem öffentlichen Tonleben.

Druck von Pöschel & Trepte in Leipzig.

Gumprecht, Otto

Unsere klassischen Meister musikalische Lebens- und Charakterbilder

Bd.: 1

Leipzig 1883